

# الفِصَّةُ فِي الْأَدَبِ الْإِنْجَلِيزِيِّ

من "بيرولف" حتى "فينيجاتروبك"

تأليف

الدكتور محمد طه

مدرس الأدب الانجليزي الحديث ( القصة )  
كلية الآداب - جامعة عين شمس



الناشر

الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة

١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م



القِصَّةُ فِي الْأَدَبِ الْإِنْجَلِيزِيِّ  
من "بيرولف" حتى "فينيجاتزوفيك"

تأليف  
الدكتور طه محمود طه

مدرس الأدب الانجليزي الحديث ( القصة )

كلية الآداب - جامعة عين شمس



# فهرس الكتاب

## الموضوع الصفحة

مقدمة .. .. . ٥

### الفصل الأول : التربة والجذور .. .. . ١١ - ٣٢

١ - ما قبل القرن الرابع عشر .. .. . ١٣

٢ - القرن الرابع عشر .. .. . ٢٠

٣ - القرن الخامس عشر .. .. . ٢٢

٤ - القرن السادس عشر .. .. . ٢٨

### الفصل الثاني : النبات .. .. . ٣٣ - ٤٨

١ - القرن السابع عشر

سيرتوماس اوفربرى - جون بانيان

مسز افرا بن - اليزاهايوود

دانييل ديفو - جوناثان سويفت

### الفصل الثالث : الازهار .. .. . ٤٩ - ٧٤

١ - القرن الثامن عشر

صمويل ريتشاردسون - هنرى فيلدنج

توبياس سموليت - لورنس ستيرن

٢ - الرومانتكية فى القصة .. .. . ٦٥

هوراس والبول - مسز آن رادكليف

سير والتر سكوت - جين اوستن

## الموضوع الصفحة

الفصل الرابع : الثمرة .. .. ٧٥ - ١٢٤

### العصر الفكتورى

١ - روح العصر .. ..	٧٧
٢ - تشارلز ديكنز .. ..	٨٨
٣ - وليم ماكبيس تاكرى .. ..	٩٤
٤ - الأخوات برونتى .. ..	١٠٠
٥ - جورج اليوت .. ..	١٠٥
٦ - أنتونى ترولوب .. ..	١٠٩
٧ - تشارلز زيد .. ..	١١٠
٨ - صامويل بتلر .. ..	١١١
٩ - توماس هاردى .. ..	١١٩

الفصل الخامس : عصر التجارب .. .. ١٢٥ - ٢١٩

### القصة فى القرن العشرين

١ - روح العصر .. ..	١٢٧
٢ - العلم الحديث والقصة .. ..	١٤٢
٣ - علم النفس والقصة .. ..	١٥٤
٤ - مشكلة التوصيل واغتراب الفنان .. ..	١٦٢
٥ - الواقعية والطبيعية فى القصة .. ..	١٦٩
٦ - الرمزية فى القصة .. ..	١٧٦
٧ - التكنيك السينمائى فى القصة الحديثة .. ..	١٩٧
٨ - موسقة القصة .. ..	٢٠٩

كلمة ختامية .. .. ٢١٧

المراجع .. .. ٢٢٠

# مقدمة

يعرض هذا الكتاب على القارئ العربى قصة القصة فى الأدب الانجليزى من « بيوولف » حتى « فينيغانز ويك » ، أى منذ بدايتها حتى منتصف القرن العشرين تقريبا . وقد قمت بعرض سريع فى نصفه الأول - الفصول الأربعة الأولى - لخلفية القصة وتربتها وبذورها وجذورها . وكانت هذه الفصول الأولى بمثابة تقديم مطول للقصة فى القرن العشرين .

وقد آثرت أن أعطى نماذج من القصة فى الأدب الانجليزى فى هذه الفصول الأربعة ولهذا قمت بعرض زمنى مسلسل لأعلام القصة فى كل قرن مع العناية بالموثرات الحضارية المختلفة لكل فترة على حدة . وكنت فى هذه الفصول أقوم أحيانا بتلخيص الحكمة القصصية لروائع كل عصر حتى أضع القارئ فى الصورة العامة وأجعله يستجيب للعرض السريع . ولكننى تجنببت هذه الطريقة فى معالجة القصة الحديثة فى الفصل الخامس ، وأفسحت المجال للاتجاهات الفنية والفكرية المختلفة لمادة القصة وشكلها بدلا من التعرض لكل قصصى على حدة بالتعليق والنقد . ومن هذا يختلف أسلوب المعالجة فى النصف الأول من الكتاب عنه فى النصف الثانى فالقصة الحديثة أكثر تعقيدا من أن يلم بها كتاب عن القصة فى الأدب الانجليزى بوجه عام . وسوف أتعرض لأعلام القصة فى الأدب الانجليزى الحديث فى كتاب آخر يصدر قريبا بإذن الله .

ويقابلنا التجديد بكل مظاهره فى القصة الحديثة فى الفصل  
الآخر . وقد حاولت فى عرضى للتيارات المختلفة أن أبين أثر العلم  
الحديث وعلم النفس والتكنيك السينمائى والموسيقى فى القصة  
الحديثة كما تعرضت للمدارس الأدبية المختلفة : الواقعية والطبيعية  
والرمزية من حيث نشوؤها وآثارها .

ولا يقتصر التجديد فى القصة الحديثة على التجديد فى  
الموضوعات التى تعالجها بل يتعداه الى التجديد والتجريب فى  
الاسلوب - أسلوب الكتابة : Style وأسلوب المعالجة الفنية :  
Technique. وقد خلصنا بنتيجة هامة وهى ان القصة الحديثة تتميز  
عن قصص الماضى بظاهرة « التففتيت » : Atomization هذه الظاهرة  
التي حاولنا أن نجد جذورها فى التاريخ الحضارى للقرن العشرين ،  
وأن نرجعها الى النظريات الحديثة فى علم الفيزياء وعلم النفس  
التحليلي ، الفرويدى واليونيغى Freudian and Jungian . وخلصنا  
من ظاهرة التففتيت أو ما يطلق عليه أحيانا تعبير « البعثرة المنهجية »  
Systematic Disorganization فى تنسيق المادة القصصية وفى  
رسم الشخصوص وفى السرد وفى مفردات الأسلوب ذاته . وكان من  
أثر التففتيت أن أصبحت الوحدة فى القصة هى الكلمة فى الاسلوب ،  
والحالة النفسية فى رسم الشخصوص ، والموقف فى الحكمة - أو  
مجموعة العوالم الصغيرة التى يتكون منها عالم القصة الكبير .

وكان من أثر التففتيت رسم الشخصوص بطريقة مبتكرة ،  
وبأسلوب مبتكر شاعرى تعمل فيه المفردات على الاثارة والايحاء  
والاشارة كما فى الشعر ، وتوحى بأبعاد عديدة للتجربة الذاتية  
وطبقات مختلفة من المعانى . ولم أكتب عن القصة الحديثة ككائن  
شاذ يعيش فى فراغ دون جذور أو فى معزل عما حوله ، وحاولت  
أن أبين البواعث النفسية والاجتماعية والفلسفية والعلمية التى

مساعدة على تفتيت القصة شكلا وموضوعا وعلى صب مادتها في هذا  
القلب المبتكر الجديد .

وفي عرضي لبعض الاعمال الادبية التي جاء ذكرها في هذا  
الكتاب لم أحاول أن أرجح كفة النقد بمعناه الذاتى الضيق ، ولكننى  
حاولت أن أكون موضوعيا بقدر الامكان . فكنت فى قراءاتى ألاحظ  
الحقائق والظواهر وأسجلها دون تحيز حتى تكون بين يدي القارئ  
ليحكم بنفسه ولنفسه . ولم يتعد جهدى أكثر من العرض الامين  
المخلص للعمل الادبى من نواحيه المختلفة التى استطعت أن أدرجها  
تحت العناوين الفرعية للفصل الخامس .

ان أهم الاجزاء فى هذا الكتاب - فى تقديرى - هى التى تعالج  
«الارضية» الحضارية لكل عصر من العصور . وما أن نصل الى القرن  
العشرين حتى تتشابك المؤثرات المختلفة وتتعدد وتفرض الحياة  
المعاصرة ظروفها وفلسفاتها على القصصى . ولهذا لم أغفل أثر العلم،  
قديما كان أو حديثا ، بكل ما يندرج تحته من فروع مختلفة نظرا  
لأهميته .

لقد تعددت فروع المعرفة والعلم بطريقة يصعب على أى فرد  
تتبعها واستيعابها استيعابا تاما . وعندما نتحدث عن العلم والادب  
فى دراستنا للقصة فنحن لا نقصد بالعلم التعمق فى نظرية النسبية  
لأينشتين أو دراسة الرياضيات البحتة والهندسة والميكانيكا والفيزياء  
الذرية . ولكننا نعنى بكلمة « العلم » الامام بالنظريات الحديثة  
يشكل مبسط والاتجاه الى الناحية العلمية وتطبيق المنطق العلمى  
والمثابرة فى البحث والتحلى بروح العلم والعالم . ولا نعنى بكلمة  
« الادب » الامام بشئى فروع الادب والحضارة والتراث الانسانى  
بشكل دقيق وانما نعنى التعرف على الحضارة الانسانية ككل حتى  
نتمكن من تحديد موقفنا منها وادراك أثرها فى حاضرتنا . فالماضى

ضرورى لتعرف الحاضر واستكشاف المستقبل . وهذه النظرة الشاملة تجعل من الممكن وضع العمل الادبى فى اطار اشارة عريض متسع تظهر فيه العلاقة بين العمل الادبى وما يحتويه من تضمينات تتعدى حدوده الضيقة ، وبهذا يصبح ميكروكوزما أو عالما صغيرا يشير الى الماكروكوزم أو الكون الكبير .

والتزاوج بين العلم والأدب لا يعنى دراسة كل فرع من فروع العلم أو الأدب بعمق شديد والتوفيق بينهما وانما يتم ذلك بوجه عام . ويبدو أن ما لدى الناقد أو المثقف من أبناء القرن العشرين فى الوقت الحاضر من ثقافة عامة ليس فى العادة الا قشورا من الثقافة العامة يرجع تاريخها الى القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين . وكثيرا ما يتخيل البعض أن أقوال داروين فى التاريخ الطبيعى و كارل ماركس فى الاقتصاد وفرويد فى علم النفس هى فصل الخطاب فى العلم والاقتصاد والتحليل النفسى . وفى الأدب ما زال البعض يعتقد ان المسرحية ما تزال - أو يجب أن تظل - تابعة للقواعد الارسطية من حيث الحبكة والتسلسل فى الاحداث وان الشخصوخ فى القصة تبسط نفسها على نسق واحد وان الشعر هو الكلام الموزون المقفى .

والمعروف انه فى أى حرفة من الحرف أو ميدان من الميادين يتوقف الصقل النهائى على مجموعة الادوات أو على «عدة» الناقد أو الاديب أو العالم . وكلما زادت الدقة فى هذه الادوات زادت امكانيات الصقل والحصيلة العلمية أو الأدبية . واذا نظرنا الى هذه الوسائل الجديدة للايضاح على أنها وسائل معقدة فلا ريب أننا سنتخلف من جراء هذه البساطة والتبسيط عن مسأيرة التقدم وعن الامام بالخصوبة الفعلية لنظرية من النظريات العلمية كانت أم أدبية .

ونحن نعيش فى عصر أحوج ما نكون فيه الى الامسام بالعلم والأدب وخاصة عندما نجد كثيرين من المشتغلين بالأدب يجهلون

أبسط النظريات العلمية وينظرون إلى العلم ذاته على أنه فرع من قروع المعرفة يمكن الاستثناء عنه . ونجد أيضا أن العلماء كثيرا ما ينظرون إلى الأدب على أنه نوع من الترف الذهني ومضيعة للوقت تنقصه الدقة والوضوح ويمكن تأويله على مستويات عديدة . وفي العصر الذي نعيش فيه يأتي الأدب في مرتبة ثانوية ويكاد ينعدم بين طبقات النفعيين . والحقيقة أن الإنسان محتاج إلى غذاء روحي يعادل في قوته ، وقد يزيد عن غذائه الجسدي .

وان كنا نريد من الأديب أن يلم بالعلم أو « يتعلم » - ان جاز هذا التعبير - ومن العالم أن يلم بالأدب أو « يتأدب » ، فلا نقصد من هذا أنواع التحصيل النفعي المحض والتحقيق والجدال حول تفاصيل جزئية لا تفيد إلا عددا قليلا من المتخصصين ، وانما نقصد الوعي الشامل والادراك لكل ما يستجد بطريقة كلية . فبالرغم من الاختلاف بين الطب والأدب ، وبين علم الاحصاء والشعر ، وبين الفيزياء الذرية والقصة ، نجد ان كثيرا ممن يفرغون لدراسة العلوم والآداب ينتهي بهم الأمر إلى دراسة العلم والأدب لما في كليهما من تداخل أو لما بينهما من مجالات يمكن فيها الاستفادة من كليهما . ويجد القارئ في هذه القائمة بعضا من هذه الكتب على سبيل المثال لا على سبيل الحصر :

- 1) **Rats, Lice and History** by Hans Zinsser, New York, 1963.
- 2) **Science and the Modern World** by A.N. Whitehead, New York, 1954.
- 3) **The Infirmities of Genius** by Dr. W.R. Bett, London, 1952. Medical Viewpoints Series.

ويعرض الكتاب الأخير رأي الطبيب في الانتاج الأدبي لخمسة عشر أديبا منهم كارليل وشيلي ووالث ويطمان وسوينبرن وأدجار آلن بو وبودلير وبلزاك وكيثس وبايرون والكسندر بوب . وبين

المؤلف ما للمرض والعلل الجسدية من آثار في تكوين الفكر وفي خلق العبقريّة •

ويبدو لي ان النقاد الذي يؤمن بأنه من الممكن الاستفادة بأية طريقة في التفسير والشرح ، ويحاول بعد ذلك أن يصل الى تركيب يجمعه من كل وسائل الايضاح التي تقدمها العلوم المختلفة له بالاضافة الى القدرة على التخلص من الأفكار الجامدة ، سيكون في استطاعته أن ينظر الى العمل الادبي ومشكلة النقد من زوايا جديدة • فكل فرع من فروع المعرفة يستنير به العقل الانساني يلقي ضوءا على العمل الادبي ذاته • والتقدم العلمي الذي نراه في القرن العشرين ، بآثاره النفسية وتضميناته ، من أهم هذه الاضواء الكاشفة •

ويمكن تعريف العمل الأدبي على أنه عملية قهر وكشف للطبيعة والحياة من حولنا بما فيها الانسان • وكلما زادت أدوات القهر كلما زادت عملية الكشف ذاتها ، وكلما زادت قدرات الانسان ، كلما زادت الطاقات التي يستطيع أن يفجرها من ذاته ومن الطبيعة من حوله •

طه محمود طه  
جامعة عين شمس  
كلية الآداب

١٩٦٥

# الفصل الأول

التربة والجذور



## ١ - ما قبل القرن الرابع عشر :

القصة رواية ثرية خيالية ، وكلمة « القصة » لا تستعمل بدقة في اللغة الانجليزية وهي انما تعبر عن أنواع كثيرة من الانتاج الأدبي ، وكثيرا ما يتسع التعريف ليشمل قصصا منظومة وأنواعا جديدة من النثر الخيالي القصصى • وقد استعملت الكلمة باديء ذي بدء بمعناها الشائع الآن في القرن الثامن عشر الميلادي وسرعان ما حلت محل كلمة « الرواية » أو ما يعرف بالرومانس •

وجدير بالذكر أن الفرق بين الكلمتين لم يحدد تحديدا دقيقا ، فبينما نجد أن « الرواية » قد تطلق على أعمال أدبية قصصية ، شعرية كانت أم ثرية ، نجد أن « القصة » لا بد أن تكتب نثرا بالرغم من اختلاف الأسلوب النثري المستعمل وهو يتأرجح ما بين الأسلوب الواقعي البسيط والأسلوب الشعري المعقد • أما من ناحية الشكل أو الصورة فلم يتحدد بعد مفهوم القصة من ناحية طولها تحديدا دقيقا ، وأيا ما كان الأمر فانه يمكننا أن نرتب أنواعها المختلفة ترتيبا تنازليا من حيث طولها على النحو التالي : أولا : القصة Novel ثانيا : القصة الموجزة : Novelette أو Short Novel وهي أقصر من القصة القصيرة • ثالثا : القصة القصيرة Short Story وهي أقصر

من القصة الموجزة وأطول من الأقصوصة ولا تحليل للشخوص تحليلًا دقيقًا وإنما تعالج شخصية أو حادثة واحدة • رابعا : الأقصوصة وهي أقصر أنواع القصص تحتل التحليل الدقيق للشخوص أو الحوادث وإنما تعطى رسما « كروكيا » لشخصية أو حادثة ما وتكتب بأسلوب سهل • ويطلق على هذا النوع أحيانا كلمة رسوم الشخوص  
Characteries

وقد كان كتاب القصة الأوائل يعتبرون القصة سردا واقعيًا للأحداث سواء أكانت هذه الأحداث حقيقية أم مختلقة ، وينظرون الى الرواية على أنها نتاج أرستقراطي يوحى بالهرب من الواقع والعيش في عالم القيم والمثل العليا والشهامة والفروسية والحب •

فالقصة في القرن الثامن عشر مثلا كانت ثورة على قواعد وأصول الرواية من حيث الموضوع والشكل وكانت تكتب للطبقة الوسطى لتعبر عن أمزجتها وخلقها وآمالها وآلامها ونظرتها الى الحياة والحقيقة • والقصة الحديثة مدينة بالكثير لما سبقها من فروع الأدب المختلفة ، شعرية كانت أم ثرية ، وخاصة التراث الاغريقي والرومانى • وان كان الشعر قد سبق القصة في الظهور غير أن الشعر والنثر القصصى يشتركان فى شئ واحد وهو « الحكاية » أو « الحدوتة » • فالأوديسة ملحمة اغريقية شهيرة ومع ذلك نجد الكاتب الايرلندى جيمس جويس فى القرن العشرين يستعمل حوادثها وحلقاتها كهيكل ضخم يبنى عليه أحداث قصته المشهورة

«عوليس» وهي تعالج ثلاث شخصيات علاجاً مستفيضاً خلال ثمانى عشرة ساعة فى مدينة دبلن • وللآن لم يستقر النقاد على رأى بشأن اطلاق كلمة « قصة » عليها •

ويطلق القصصى فيلدينج فى القرن الثامن عشر على قصته « جوزيف اندروز » التعريف الغريب التالى : « ملحمة هزلية منشورة ، A Comic Epic in Prose .

ولا توصف الملحمة بأنها هزلية ولا منشورة ولكنه نحايل من الكاتب لكى يضرب عصفورين بحجر واحد : التخلص من نفوذ القدامى مع التظاهر باتباعهم ، ومحاولة خلق تعريف جديد للقصّة . وقد حافظ فيلدينج الى حد ما على وجه الشبه بين تركيب القصّة والملاحمة من ناحية الشخصيات والحوادث ولكن المحاكاة كانت ضعيفة •

وجذور القصّة بوجه عام تمتد الى آلاف السنين ، وقصّة القصّة ليس لها بداية أو نهاية • فنحن نجد القصص فى أدب قدماء المصريين وفى « البانشاتترا » وهى مجموعة من الأقاصيص الهندية على ألسنة الحيوان على غرار كليلة ودمنة ترجع الى القرن الرابع الميلادى أو ما قبله وفى الأدب الاغريقى فى حكايات ايسوب فى القرن الخامس قبل الميلاد وفى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة •

والقصة فى الأدب الانجليزى غنية غنى اللغة نفسها وفى الوقت نفسه أداة طيعة وتعير مرن ، تطورت بمرور الزمن ، وفى الوقت الذى تضع لنفسها الأسس والقواعد والقوانين نجدتها تخرقها وتحيد عنها اذا دعت الضرورة ، تستعير من هنا ومن هناك وتستوعب كل فكرة جديدة سواء كانت علمية أم فلسفية ، وقلما تنبذ شيئا مما تحمل على أغصانها وانما تمتد فروعا وتزهر على يد كل فنان يشذبها ويسقيها ويرعاها • ويمكننا القول بأنها أخذت تتسلل وثيدة لتحتل المكانة الأولى التى كانت تحتلها المسرحية فى عصر النهضة والشعر منذ القدم • والقول بأن ريتشاردسون ( ١٦٨٩ - ١٧٦١ ) هو أبو القصة الانجليزية لا تنقصه الدعامة القوية ، فقد كان حقا أول من استطاع أن يجمع بين التحليل النفسى ودقة رسم الشخصيات لأن الانسان كان يستمتع بخلق القصص وروايتها قرونا قبل ريتشاردسون وكان ينصت بشغف لقصص المغامرات وكان تذوقه للواقعية عند قدماء المصريين ( الثورة الفنية فى عهد اخناتون ) كذوقه للواقعية فى عصرنا هذا •

وقبل غزو النورماندين لادنجلترا فى عام ١٠٦٦ م بقيادة وليم الفاتح كان الانجليز والساكسون يجتمعون حول النار ليمضوا الليل الطويل فى الاستماع لقصص المخاطرات ليوولف وكنولف • وكانت هذه القصص ملاحم شعرية يتغنى بها الأدباء وتشبه الى حد كبير المسلسلات الاذاعية الحديثة من حيث الاطناب والمبالغة لتسيطر

على آذان السامعين أكثر من سيطرتها على أعينهم وكان كاتبها ، وهو مجهول ، يستعمل التكرار والسجع والجناس والكنايات والمبالغة في الوصف •

وللقصة قواعد يجب مراعاتها ، فلكي تكون « قصة » بمعنى الكلمة يجب أن تكتب لتقرأ في صمت ، وفي هذا الصمت يتم التقاء الكاتب والقارئ ويندمجان ، فالقصة ، على عكس المسرحية ، لا تتطلب مشاهدين أو نظارة ولكنها تتطلب قراء واعين لتقاليدهم ومدركين لما يدور من حولهم من تغيرات اجتماعية أو ثقافية • ويرجع تأخر ظهور القصة الى سبين : الأول انه لم يكن في انجلترا مثل هذا المجتمع الواعي في العصور الوسطى • والسبب الآخر هو سيطرة المسرح والشعر وشيوعهما وحب الجمهور لهما في العصر الاليزابيثي • ولم تظهر القصة كما نعرفها في الأدب الانجليزي الا بعد أن أخذت المسرحية في الذبول وفقدت المقام الأول الذي كانت تحتله في الأدب الانجليزي • وليس لدينا في الأدب الانجليزي الى ما قبل نهاية القرن السادس عشر ما يمكن أن نطلق عليه « النثر القصصي » أو « القصة » بتعريفها الحالي ولكن جمهورا غفيرا من قراء القصة كان قد بدأ فعلا في الظهور وتبع ذلك صحوة فنية وأدى هذا الى ظهور الكاتب القصصي والقصة ليعبرا عما يشعر به هذا الجمهور • وظهر مثل هذا النوع من الجمهور قبل ذلك بقرون في أثينا وروما حين كان الشعب يستمع بشغف لحكايات الحب والمغامرات. وكل أنواع النثر القصصي التي نجدتها في الأدب الانجليزي والأدب

الفرنسى - الرواية الرعوية أو الريفية ( الباستورال رومانس )  
وأدب الشطار والصعاليك ( اليكاريست ) والقصة العلمية والخيالية  
- لها جذورها فى الآداب الأخرى فى أعمال اخيليس تاتيسوس  
وهيليو دورس ولونجيس • وقد بقيت بعض قصص هؤلاء الأدباء  
وكان من الممكن أن يكون العدد أكبر من هذا ، ولكن بعضها فقد  
وبطريقة غريبة معقدة شقت هذه القصص طريقها الى شمال أوروبا  
بوساطة التجار والقساوسة والفرسان أيام الحروب الصليبية • وكان  
أبسط هذه الأنواع هو الذى يدور حول فشل حب البطلة والبطل  
لمولدهما تحت نجمين مختلفين • وقد وصل هذا النوع الى انجلترا  
ونما وترعرع خاصة بعد دراسة كتب أرسطو فى المسرحية وقواعد  
كتابتها وتفرع الى سلسلة من المغامرات والمواقف والحوادث  
المصطنعة التى تحل عقدها عن طريق التعرف على الأشخاص بوساطة  
الشامات والعلامات الجسدية المميزة • ويمكن القول بأن جذور  
القصة الانجليزية يحتل العنود عليها بين حطام الحضارة القديمة  
فى اليونان وايطاليا وبيزنطة حيث ظهرت قصة الكأس المقدس ومادار  
حولها من حكايات عن الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة • وهكذا  
نرى فى أدب العصر الاليزابيثى وفى القصص الشعبى شخصيات  
وأفكار وحوادث من العصر اليزنطى • ولم يفقد الناس اهتمامهم  
بالسحر والشعوذة والمغامرات والفروسية حتى بعد انتهاء تلك  
العصور ، بل ظلت تلك الأفكار تحظى بمكانة عالية فى الشر  
القصصى •

وقد ساعد الغزو النورماندى لانجلترا على انتشار التراث الكلاسيكى ، كما ساعد احتكاك الصليبيين بالشرق على تغذية الخيال الانجليزى كما نراه فى قصة فلوريس وبلانش Flores and Blanche flour التى تقدم لنا لونا شرقيا. وقد تحسنت حالة الشعب فى أثناء الاستقرار النسبى الذى تلا الغزو النورماندى وعاش كثير من الكتاب الفرنسيين طوال قرنين من الزمان فى بلاط ملوك انجلترا وكان معظمهم من المؤرخين الذين أحيوا الاهتمام مرة أخرى بتاريخ حرب طروادة كما انكب الرهبان فى صومعاتهم على نسخ روائع الأدب الاغريقى والرومانى. وكان من أشهر هؤلاء الكتاب «بنوادى سانت مور» الذى عاش فى بلاط هنرى الثالث وترجم دافيس (ويقول عنه هومر انه كان قسيسا عاش فى أثناء تدمير طروادة ) الى رواية شعرية من ٣٠٠٠٠ بيت . وفى ترجمته أضاف حواشى كثيرة الى القصة الأصلية فى النص اللاتينى القصير وانقلب أبطال طروادة الى فرسان عصور وسطى وأصبحت البطلات سيدات بلاط. ويحكى بنوا ، وربما لأول مرة ، قصة ترويلس وكريسيدة التى أوحى لتشوسر بنفس الموضوع .

والرواية فى العصور الوسطى فى انجلترا تعتمد على أصل لاتينى أو فرنسى. وقد ازدهر هذا النوع من الأدب فى انجلترا فيما بين عام ١٢٠٠ م و ١٣٠٠ م وأصبح يكون جزءا هاما من الأدب

الانجليزى • ومن أهم خصائص الرواية عدم مطابقتها للواقع سواء  
فى رسم الشخص أو فى سرد الحوادث ولهذا تتميز باللامح  
التالية أولا : مبالغة فى وصف رذائل الطبيعة البشرية أو محاولة  
لوصف الفضائل بصورة مثالية • ثانيا : ميل شديد لوصف كل ما  
هو غريب وبعيد ورائع ومستحيل • ثالثا : أهمية التفانى الشديد  
فى حب سيدة جميلة وعبادتها بطريقة عاطفية مبالغ فيها ، ومصدر  
هذه الفكرة هو تقديس العذراء مريم • رابعا : وجود هدف يسعى  
اليه البطل كالعثور على الكأس المقدس مثلا • خامسا : وجود عنصر  
دينى هام أو الاغراق فى الخيال وخوارق الطبيعة أو كليهما •  
سادسا : تحليل الشخصيات بطريقة مثالية نموذجية رمزية •  
سابعا : التحلل الى حد ما من قيود تسلسل الحوادث تسلسلا عضويا  
منطقيا زمنيا •

## ٢ - القرن الرابع عشر :

وفى القرن الرابع عشر اكتفى الشعب بالروايات المنظومة مثل  
روبن هود وماريان ومغامرات بيفيز أوف هامتون وكانت تصور  
معارك العمالقة وورع العصور الوسطى التى كانت عصورا يسهل  
فيها الخلط بين ما هو طبيعى حقيقى وما هو أسطورى خارق للطبيعة،  
وبين العلم والسحر • وكان المنشدون يطوفون البلاد من مكان لآخر  
يروون هذه الأساطير الشعرية التى لا نهاية لها ، ولكنها كانت

قصصا ، كما يقول سير فيليب سدنى ، « تنسى الاطفال لعبهم وتلهى الكبار عن مدفتهم » •

وبمرور الزمن فترت حماسة الناس لهذه الأساطير التي تتصارع فيها العمالقة وتظهر فيها الوحوش العطشى الى الدماء وأصبحت هذه القصص تروى للأطفال وأخذ المنشدون يتغنون بقصص الحب بين الفرسان • وحتى بعد ظهور الطباعة فى عام ١٤٤٠ م لم يكن المتعلمون الذين يستطيعون القراءة سوى طبقة المهنيين والطبقة الراقية من سيدات ورجال • ولكن عامة الشعب ، بالرغم من جهلهم بالقراءة والكتابة ، كان لديهم قدر كبير من المعلومات • ففي القرى كان الناس يعرفون سيرة القديسين وقصص الاغريق والرومان ولديهم قدر كبير من المعلومات عن الميثولوجيا الاغريقية ، ومن كان منهم يعرف اسم الاسكندر لم يفقه حتى معرفة اسم حصانه •

ولكن بالرغم من كل هذه القصص وسرد الأساطير والحكايات لم يظهر أى شىء يمكننا أن نطلق عليه كلمة « قصة » أو النثر القصصى ، وربما لو كتب تشوسر رواية ترويلس وكريسيدة نثرا للقبناه أبو القصة الحديثة بدلا من ريتشاردسون مثلا ، لأن تشوسر فى هذه الرواية المنظومة يسرد لنا قصة بأسلوب طبعى وبرقة ومرح وتحليل نفسى قل أن يوجد مثله فى عصره ذاك • فتحليله لشخصية كريسيدة وتفهمه لها وما تعرضت له من اغراء فى المعسكر الاغريقى

ورغبتها الصادقة وفشلها في أن تكون مخلصه لحبيبتها الغائب تظهر لنا عبقرية لا نجد لها في الأدب الانجليزي قبل أن يطلع علينا ريتشاردسون ببطلته كلاريسا • ولكن النثر ، الذي يعتبر الوسيلة الوحيدة في كتابة القصة ، تطور ببطء شديد ولم يتحقق الأمل الكامن في رائعة تشوسر الفنية الا بعد مضي ثلاثة قرون •

وتعتبر سنة ١٣٧٧ تاريخا مشهودا في تطور النثر القصصي في انجلترا بظهور « رحلات سير جون ماندفيل » وهي مترجمة عن الفرنسية • وقد أعجب الشعب في بادئ الأمر بهذه الرواية لمغامرات هذا الفارس الانجليزي ورحلاته الى فلسطين والصين واعتبرها سردا واقعا حقيقيا ولو ان فيها شيئا من الغرابة لفارس غربي بين شعوب شرقية • وما كان على الشعب الا أن يتقبلها فقد كان يؤمن كما قلنا ، بكل شيء دون تمييز أو تدقيق • وكانت الرواية كلها مختلقة ولا تمت للحقيقة بصلة على خلاف ما سيفعله ديفو بعد ذلك بثلاثة قرون •

### ٣ - القرن الخامس عشر :

وفي القرن الخامس عشر ساعد ظهور الطباعة على انتشار تذوق النثر القصصي وسهولة تداوله • ومن الغريب أن يرسي شخص مثل « كاكستون » أسس النثر الانجليزي البسيط ويضفي على اللغة سهولة ووضوحا في التعبير وبهذا يعطي للقصة أهم عامل من عوامل انتشارها الا وهو جمهور القراء • وقد أعجب كاكستون ،

بعد أن عاش لسنوات عدة في فرنسا ، بالأسلوب الفرنسي وسهولته وجماله وحاول أن ينقل هذه الخصائص الى الانجليزية بترجمة « عودة تاريخ طروادة » عام ١٤٧٤ وكان اختياره للموضوع مهماً . ولما كان من رجال الاعمال فقد كان من الطبيعي أن يفضل الشرع على الشعر في ترجمته وفوق هذا كان يشعر ويحس بما يشعر ويحس به عامة الشعب . وكانت مادة حروب طروادة في أذهان الناس وتعتبر موضوعاً محبباً الى نفوسهم مما دعاه الى طبع رواياته في مطبعته في وستمنستر . وهكذا ظل أدب العصور الوسطى حياً في أذهان جمهور القراء فيما بعد من الأجيال الجديدة . وبمرور الزمن ظهرت طبقات مختصرة وملخصة لهذه الروايات ووجدت طريقها الى « زكية » البائع المتجول ونقلت الى القرى والمدن في انجلترا في ذلك العصر .

وكان حب الجمهور للروايات هو الذي دعا « كاكستون » الى نشر ترجمة سير توماس مالورى لقصة موت الملك أثير وأصبح هذا العمل الثرى كنزاً ضخماً جمعت مادته من مصادر مختلفة لقدر عظيم من أدب الفروسية الرومانتيكى . وعاش سير توماس فى هذه الفترة العvisية وجمع رواية موت الملك أثير فى السجن بين عامى ١٤٦٩ م ، ١٤٧٠ م . وتلخص لنا القصة وجهة نظر مالورى ونظرة الى الماضى بحسرة وحزن سنجدهما فيما بعد فى قصص سير والتر سكوت . وكان للجو الرومانتيكى الذى خلقه مالورى فى هذه

الرواية أكبر الأثر فيمن أتوا من بعده من كتاب القصة • وقد قام كاكستون بطبع هذه الرواية وأصبح من السهل سرد القصة ثرا وتمكن النثر بواقعيته وسهولته من التغلب على محسنات الشعر وكان لهذا الصراع بين الشعر والنثر أثره في تطور القصة في الأدب الانجليزي •

ولم يكن للقصة أن تظهر الى حيز الوجود الا بعد أن ندرك الحاجة الماسة الى أسلوب ثرى طبيعي • فالرواية المنظومة مخلوق مروع والوزن شيء مفتعل يوحى باثارة مفتعلة للعاطفة ويعتبر الى جانب ذلك نوعا من التقيد لا تفرضه علينا طبيعة حياتنا اليومية • كما أن لغة الخيال تختلف اختلافا كبيرا عن لغة الحياة والواقع ، واللغة الشعرية هي نتاج لحظات عابرة قصيرة في حياة الانسان وليست غذاءه اليومي التي تعنى به القصة عناية فائقة •

وكان من أثر هذا التأخر في تطور القصة عدم وجود فن واع لرواية القصة ، وأصبحت الجودة محض مصادفة وليست نتيجة لتخطيط منظم أو دراسة واعية • فأرسطو لم يضع قواعد لكتابة القصة وانما وضع قواعد للمأساة وكذلك لم يشر الى أثرها الفني • وعلى أحسن الفروض كانت القصة تعتبر ملحمة ثرية ( فيلدنج ) واذا كان هذا يعتبر من الناحية الفنية تأخرا في ظهورها ، فقد كان ميزة لكتاب القصة ، لأن الكاتب القصصي أصبح في حل من قيود القدامى بعكس كتاب المسرحية •

وهكذا تمكنت القصة ، وقد أصبحت حرة من قيود المسرحية ، من أن تتشكل وتتطور في عصورها المختلفة وتعكس احتياجات العصر الذي تكتب فيه من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون • وعن طريق التجارب ، وأحيانا عن طريق المصادفة ، اهتدت القصة الى أحسن أداة للتعبير وأصبحت لها حساسية فائقة لاستقبال التقلبات المختلفة سواء كانت اجتماعية أم سياسية أم علمية •

ومن أهم الأسباب التي أدت الى تطور النثر القصصى في العصر الاليزابيثي التراجم التي نشرت للروايات الكلاسيكية التي اكتشفت في عصر النهضة لأنه ، كما أوردنا ، لولا هذه التجارب في الأدب الكلاسيكي لما أمكن للقصة أن تظهر بشكلها الحالي في الأدب الانجليزي • فلولا هذا التراث لبقيت عقلية العصور الوسطى بخرافاتها وعدم حرصها على التمييز مطلقة على القصة كما في دون كيشوت • وحتى لو فرضنا أن الأدب الكلاسيكي يزخر بالمغامرات والحكايات الخيالية البعيدة الاحتمال فعلى أقل تقدير كان أبطال رواياته من دم ولحم حتى ولو كانوا آلهة •

ولم تحل سنة ١٥٩٧ م الا وكان معظم التراث الكلاسيكي مترجما الى الانجليزية وأصبحت هذه التراجم فيما بعد شائعة شيوع المؤلفات الانجليزية نفسها وبعضها كان له أثر قوى مماثل لأثر روائع العصر نفسه • وأشهر ما ترجم في العصر الاليزابيثي كان التاريخ الأثيوبي Ethiopian History لهيلودورس - كلوتوفون وليوكيب

Colotophon and Leucippe لأخيليس تاتيوس وهى من نوع اليكارسك من القرن الثالث الميلادى • ومن أشهر الروائيين القدامى لونجس مؤلف الرواية الرعوية دافيس وكلو Daphnis and Chloe وقد عرفها الشعب عن طريق ترجمة فرنسية لاميو: Amyot وفيها وصف لاركيديا : Arcadia تلك الارض الخيالية للعشاق من الرعاة ، تجرى فيها الجداول وينبت فيها الزرع فى وديان خصبة ، ولا يبلغ الانسان فيها الشيخوخة ، والغرض الأساسى فى الحياة فى هذا الفردوس الأرضى هو التمتع بالطبيعة والحب والجمال •

وهكذا ترجع بنا جذور التراث القصصى الى ثلاثة فروع : فمن هيلودورس نبتت قصص المغامرات والمخاطرات والتي نراها على أحسن وجه فيما بعد فى قصص فيلدنج وسير ولتر سكوت • ومن اكيليس تاتيوس وبترونيوس نبتت قصص المحتالين ( اليكارسك ) ونراها فى قصص « سموليت » • ومن لونجس نبتت قصص الحب الرومانتيكى وعددها فى عصرنا لا يحصى •

وأسلوب هيلودورس أسلوب فحل ، أسلوب الكاتب الواثق من نفسه وتظهر حيويته الدافقة فى حبكة رواياته التى وان كانت معقدة أحيانا ، الا أنها ليست مربكة • أما لونجس فقد استعاض عن سرعة الحركة الخارجية فى رواياته بالاهتمام بالتحليل النفسى والقلب الانسانى وفى روايته دافيس وكلو يحكى قصة طفلين وجدتهما راع فى ظروف غامضة ، وتبناهما حتى كبرا وتحاببا

وتنتهى الرواية ككل الروايات الغرامية بالزواج ولكن بعد أن تعرف شخصية البطل والبطلة • وأسلوب لونغجس يتميز بالسهولة حتى ليعد أسلوبا غير فنى ولكن حتم عليه ذلك بساطة الفكرة وطبيعة القصة نفسها وبساطة الحياة والعادات الريفية • وأعظم خدمة أسداها لونغجس للقصة تكمن فى قدرته على اظهار الطبيعة البشرية لا فى شخوص عظيمة فى صراعها مع الأقدار فى ملحمة شعرية ولكن فى بساطة النبل الفطرى كما يتمثل فى راع وراعية • ويظهر أثره فى العصر الاليزابيثى فى أعمال توماس لودج مثل روزاليند وهى رواية ريفية بنى عليها شكسبير مسرحية « كما يحلو لك » • ويعتبر ريتشاردسون فى القرن الثامن عشر وبروست فى القرن العشرين من أتباع لونغجس حيث يضحيان بالحركة الخارجية فى سبيل ابراز الطبيعة البشرية والتحليل النفسى للشخوص •

وبالاضافة الى الجذور السابقة التى استمدت منها القصة غذاءها نرى أنها امتصت كذلك عصارة الأدب الايطالى والفرنسى والاسبانى - تلك الروائع التى أعطتها نضارة وجعلتها أصلب عودا وأقدر على النمو والتكيف • فالتشر القصصى الاليزابيثى يحمل دائما طابع الاقتباس من الآداب الأخرى • ونظرة واحدة الى مسرحيات شكسبير كافية لأن تعطينا هذه الفكرة •

#### ٤ - القرن السادس عشر :

شاهد القرن السادس عشر فى انجلترا ثورة فى فن المعمار وزينت القصور بما نهب من الأديرة وتدفق الذهب والفضة الى خزائن الدولة وبدأت عظمة عصر النهضة فى الظهور وأخذت تهزأ بتقشف العصور الوسطى وتقواها • ولكن هذه القصور والضيقات ظهرت الى حيز الوجود على حساب الطبقة الفقيرة وأصبحت مصائب قوم عند قوم فوائد • وانتشرت البطالة والبؤس والفقر كما يظهر من كثرة التشريعات والقوانين • ومات كثير من أفراد الشعب تحت أسوار هذه القصور من شدة الجوع والذي جرد منهم على تحدى السلطات الحاكمة وبطشها أوغل فى الجريمة وتعرض لعقاب صارم بعدها • وشهدت الشوارع التى كانت تطوف بها المراكب الملكية وعربات الارستقراطيين أبشع أنواع الفقر والمرض ولحقت هذه الحالة ببعض النبلاء الذين اضطروا الى بيع ممتلكاتهم والنزوح الى المدينة •

وربما تعطى روايات ذلك العصر فكرة خاطئة عن حالة المجتمع، ففي استطاعتها أن تعطى للحياة جوا شاعريا جميلا ولكن المقالات والنشرات فى ذلك الوقت تعطى فكرة قائمة عن آمال الطبقة الفقيرة الضائعة • وربما نستطيع من هنا أن نعلل سبب الانسجام أو التعاطف بين الأدب الانجليزى والأدب الاسبانى فى ذلك الوقت اذا قارنا حالة اسبانيا الاقتصادية بحالة انجلترا ، فقد أجهدت الحرب اسبانيا ( ثورة الهولنديين وهزيمة الأرمادى سنة ١٥٨٨ ) وانتشر

فيها الفساد وأصبح النبلاء فيها فقراء والفقراء تحولوا الى محتالين وأفاقين ومشردين •

والكتاب الذي يصور حالة اسبانيا في ذلك الوقت تصويرا واقعيا هو لص تورميز Lazarillo de Tormes وهو لمؤلف مجهول ونشر عام ١٥٥٤ ظهرت زله ترجمة انجليزية في عام ١٥٧٦ •

وقد أعطى هذا الكتاب للأدب الانجليزي نوعا جديدا من القصة في موضوعها وفي اسمها ألا وهو « الييكاريسك » • والكتاب ترجمة ذاتية لحياة محتال وكان ابنا غير شرعي لصاحب طاحون من محظيته عاش على ضفاف نهر تورميز بالقرب من سالامانكو • ويبدأ البطل حياة النصب والخداع بالعمل كدليل لرجل أعمى وكان يسرق طعامه وماله • وبعد أن عمل مع عدد من الفقراء والأفاقين أصبح مناديا لبلدة « توليدو » بعد أن تزوج من عشيقه قسيس الكنيسة •

وقد هيأت له حياته العملية أن يصف ووصفا ساخرا بعض الأنماط أو الطرز الاسبانية • وفي عالم يتغير هكذا لم يكن هناك سوى فلسفة واحدة للمحتال تتلخص فيما يلي : « ليس هناك أسوأ من هذه الحالة والطريقة الوحيدة للتخفيف من شرور الحياة وقسوتها هو أن يضحك الانسان على سخفها » •

وقد أوحى هذا الخليط الاسباني العجيب من الخيال والمثالية والسخرية والفكاهة والعظات لتوماس ناش بكتابه « حياة جاك

ويلتون ، فى عام ١٥٩٤ وهى حكاية بيكاريسك تحكى قصة جندى خيىث فى جيش الملك هنرى الثامن يتعيش من حضور بداهته ومن مقدوته على النصب والاحتيال على جزار بخيل وآخرين من سكان منزله ويجلد فى النهاية ويسافر جاك الى الفلاندرز وألمانيا وايطاليا ويستمتع بمغامرات كثيرة أهمها مشاهدته لارازموس وهو يكتب « فى مدح الحماسة » والى مارتن لوثر وهو يهاجم البابا •

ولم يكن معظم النثر الروائى الاليزابثى بهذه الكيفية بل كان هناك نوع آخر يعالج المشاكل الاجتماعية ويوحى إلنا بما ستكون عليه القصة الواقعية فيما بعد • فنجد توماس ديلونى يجوب القرى والمدن ينشد رواياته المنظومة ليبر فيها عن آلام مواطنيه ويصف عالم العامل من الطبقات الوسطى • وأحسن هذه الحكايات هى « جاك أوف نيوبرى » ١٥٩٧ وهى تحكى قصة صبي فى مصنع نسيج يرقى حتى يتزوج أرملة صاحب المصنع التى لا تناسبه فى السن أو المكانة ولكنه يصبح تاجرا قمشة شهر يضم مصنعه خمسمائة عامل فقير • وكلهم يعملون لصالح الكومونولث ، وتموت زوجته ويختار كزوجة له خادما كانت تعمل فى منزله ويتنازل بطريقة عاطفية عن المهر الذى يجب أن تقدمه إليه • وتستمر القصة لتحكى قصة نجاحه فى عمله وزيارة الملك هنرى الثامن وكاترين لمصنعه •

وكانت أغانى ديلونى وحكايته تختلف عن حكايات « ناش » عن المحتالين والشطار وانهى عصر اليزابيث بموتها فى عام ١٦٠٣ •

ويمكننا الآن أن نتساءل ، وقد سردنا قصة القصة حتى نهاية القرن السادس عشر ، عما أفادت القصة في ثلاثة قرون من سرد الحكايات والروايات ؟ • قطعاً لا شيء . يمكننا أن نطلق عليه كلمة « القصة » كما نعرفها اليوم • ولكننا نسلم بوجود جميع مقومات القصة على شكل جنين أو برعم - الروماتيزم ، الرعب والفرع ، قصص الحياة العامة - ولكن طريقة رسم الشخصيات والحبكة لم يصل إلى حيز المعقول كما كان تركيب القصة غير متناسق ولا متجانس وكان هناك بعض اللبس في التحليل النفسي للشخصيات ولكنها لم تتطور ولم تعد كونها لمسات • وفي معظم النثر الروائي تجد خطوطاً عريضة للشخصيات وإمكانات كامنة وتلميحات ومضات ولكن لا أكثر من ذلك •

ولا يستطيع القارئ حتى الآن أن يجد نفسه مندفعاً بطريقة حقيقية وتلقائية نحو العيش في عالم خيالي حقيقي حتى يصبح جزءاً لا يتجزأ منه ويتجاوب معه • ولكن البذور والجنود بدأت تظهر على وجه الأرض واستطاعت أن تقاوم التقلبات المختلفة وتكيف نفسها وأصبحت لهذا النبات فرعان منفصلان ، فرع رومانتيزم وفرع واقعي • وأنبت الفرع الواقعي فروعاً أخرى منها الطبيعية ، وقصص الخوف والغموض ، وظل النوع الرومانتيكي الشخصي التزعة

محبوباً لفترة من الزمن ولكن سرعان ما تخلص من الشعاعية  
والهدف الخلقى والمثالية وأخيراً ذبل هذا الفرع ونبت محله فرع  
آخر يهتم بالحب والرأى القائل بأن كل قصة حب لابد أن يكون  
لها نهاية سعيدة يعيش بعدها البطل والبطله « فى التبات والنباتات  
ويخلفوا صيانا وبنات » •

## الفصل الثاني

المنيت



## القرن السابع عشر :

وفي أوائل القرن السابع عشر بدأ اهتمام الجمهور بالروايات يفتر ، وبدأ يحل محلها ما يعرف برسوم الشخص *Characteries* وهي تقليد بارع لشخص *Theophrastus* تلميذ أرسطو وصديقه . ولم تتطلب هذه الدراسات التحليلية للشخص قصة ولكنها كانت تشير الى الاهتمام بالعلم الحديث واهتمام الكاتب بالتغيرات في الأنماط وفي الطبيعة البشرية . وكان هذا الاهتمام نتيجة للأراء الفلسفية والعلمية السائدة في ذلك الوقت واهتمام الفلاسفة والمفكرين بالاشياء والمفردات لا بالكليات ، باللموس لا بالمجرد . وكانت رسوم الشخص أقرب للمقالة منها للقصة ولكنها تطورت في النهاية لتكون جزءا هاما من دراسة الشخص كما نعرفها في القصة .

وفي هذه الرسوم ظهرت أنماط كثيرة من قطاعات مختلفة من الشعب ، وأدت طريقة العرض للشخص الى تقدم التث الفني في القصة ، وأصبحت لغة الوصف أدق مما كانت عليه بكثير عندما بدأ الكاتب يركز فكره حول الأنماط المختلفة حتى أصبحت هذه الطرز

تحتل المكانة الأولى بدلا من الشخص ، وأدى هذا الى اهمال الشخص العادية ، وكان علم النفس فى ذلك الوقت لا زال مرتبطا بآراء العصور الوسطى فى الشخصية ، بتقسيم الناس الى أربع فئات حسب أمزجتهم « هوائى ، أرضى ، نارى ، مائى » أو الصفراوى ، الفاتر « البلفمى » ، دموى المزاج أو حاد الطبع ، مكثب •

**سير توماس أوفربرى : ١٥٨١ - ١٦١٣ :**

ومن أشهر كتاب « الشخص » سير توماس أوفربرى الذى نشر له فى عام ١٦١٤ « واحدة وعشرون صورة نثرية » Twenty-one Prose Portraits وأهمها « بائعة اللبن » وسبقه جوزيف هول حينما نشر فى عام ١٦٠٨ شخصيات فاضلة وشخصيات رذيلة Characters of Virtues and Vices وتبعهما صامويل بتلر وجون ايريل ( ١٦٠١ - ١٦٦٥ ) ، وقد أضفت رسوم الشخص على النثر الانجليزى دقة فى التعبير ، ومهدت هذه الدراسات للشخص لتحليلها فيما بعد تحليلا مستفيضا • وقد نشر من هذه الأعمال ما يزيد عن مائة وخمسين فى القرن السابع عشر ، وهذا دليل على شيوعها •

وفى منتصف القرن السابع عشر تقريبا ظهرت ثلاثة أنواع من القراء : القارئ الواعى المتعلم المتحمس للروايات الفرنسية ، والقارئ الذى يفضل قراءة «رسوم الشخص» ، والقارئ الواقعى الذى يستمتع بالقصص الواقعية التى تعالج حياة الطبقة الفقيرة

والبيكاريسك أو أدب الشطار • وكان أثر الأدب الفرنسى عظيما عندما ظهرت « أميرة كليف » وهى رواية من تأليف مدام دى لافايت (١) ، وكان لظهورها فى عام ١٦٧٨ أثره الكبير فى تطور الرواية • ويمكننا أن نعتبر « أميرة كليف » أول قصة ، لأنها كانت ثورة على القديم من حيث بنائها واطارها ، فقد كانت قصيرة وموجزة وظهرت فيها وحدة الحبكة ولم يتخللها سرد خارج عن الموضوع وكانت بطلتها سيدة متزوجة • وبالرغم من أن حوادث القصة تدور أيام الملك هنرى الثانى ( ١١٣٣ - ١١٨٩ ) إلا أن العادات والتقاليد فيها كانت مستوحاة من عصر مؤلفتها • وموجز القصة يدلنا على الشوط الذى قطعته القصة حتى الآن وكيف أنها نبذت تقاليد الرواية ، فالقصة تدور حول مأساة القلب الانسانى وتجد بطلتها ، وهى سيدة متزوجة ، نفسها تبادل السيد « نيمور » حبا بحب ، وتحاول أن تسيطر على عواطفها وتكبح جماح هذا الحب الوليد فى صدرها ولكنها لا تستطيع أن تتغلب عليه أو حتى أن تتجاهله ، واذا رضخت واستسلمت لهذا الحب فمعناه ضياع شرفها ، وأخيرا تعترف لزوجها الذى يعبدها وترجوه أن يطلقها ويبعدها عن البلاط ، ويوافق الزوج ولكن التضحية كانت أكثر مما يحتمل وكانت سيبا فى وفاته بالحمى ولم يكن لديه لا الرغبة ولا القوة والعزيمة لمقاومة المرض • وبهذا تصبح الأميرة حرة ولكنها لا تستطيع أن تنعم بالحياة مع « نيمور » وتفارقه الى الأبد •

(١) اقتبسها « ناثانيل لى » للمسرح الانجليزى عام ١٦٨١ •

وفي هذه القصة يخيل إلينا أن الشر القصصى قد ظهر الى حيز الوجود لانه فى نفس هذا العام ظهر كتاب « بانيان » سعى الحاج The Pilgrim's Progress ويعتبر أنموذجا فى الأدب الانجليزى ودليلا واضحا على الفرق بين الروح الفرنسية فى الرواية والروح الانجليزية فى القصة فى القرن السابع عشر .

### جون بانيان : ١٦٢٨ - ١٦٨٨ :

ويعتبر كتاب بانيان « سعى الحاج » الومضة الأولى فى الشر الانجليزى ، فبانيان ، شأنه فى ذلك شأن بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) ، يعتبر فلتة ، ليس له مثل من قبله ولا من بعده . فنحن لا نجد له مكانا فى إطار تطور القصة الطبيعى . ومع ذلك فهو انجليزى قح وكان أبوه يعمل سمكريا . وخدم بانيان فى أثناء الحرب الأهلية وتزوج وأصبح مثل أبيه سمكريا . وبعد أن استهوته الحياة الدينية أصبح واعظا ، وفى عصر عودة الملكية فى إنجلترا (١٦٦٠-١٧٠٠) اتهم بالقاء المواعظ دون ترخيص وزج به فى السجن لمدة اثنى عشر عاما . وقد قام بكتابة رائعته الخالدة «سعى الحاج» عندما حكم عليه بالسجن مرة أخرى لمدة ستة أشهر وتوفى عام ١٦٨٨ .

ولكى نقدر بانيان حق قدره يجب علينا أن ندرس حياته فى ضوء حوادث عصره الدينية ، ويجب أن نأخذ فى الاعتبار انه بانتصار المذهب البروتستنتى أصبحت المسئولية ملقاة على عاتق الفرد وليس على عاتق رجال الكنيسة من ناحية الضمير ، ولم يعد طريق

الخلاص مقصورا على رجال الكنيسة بل أصبح يكمن فى الايمان الفردى العميق وفى العلاقة بين روح الانسان وخالقه - وكان من أثر هذا التفسير للمذهب البروتستنتى أن مر بانيان بتجربة روحية عميقة وشعر بثقل العبء الملقى على كاهل الفرد • وسيطرت فكرة الجحيم على عقله سيطرة تامة • ولم يكن هذا بسبب انتشارها فى العصور الوسطى فحسب بل كان بسبب ايمان المتطهرين بأن فريقا من الناس فقط هم الذين يستطيعون النجاة من العذاب ولهذا كانت صورة الجحيم تملأ عقله ووجدانه منذ طفولته • و «سعى الحاج» تصور قصة المسيحى الذى يشعر بضرورة ترك بلدته المقضى عليها بالهلاك وخاصة بعد قراءة الانجيل ومثول البشر له فى رؤيا يأمره فيها بالفرار • وتصور القصة الطريق المحفوف بالصعاب وقلة من سيصلون فى نهايته الى الفردوس • ويعتبر الكتاب الأول من نوعه الذى تتجسد فيه المعنويات حية ناطقة فى هيئة شخص •

مسز افر ابن : ١٦٤٠ - ١٦٨٩ :

وفى هذا القرن تظهر أيضا النساء الكاتبات وأشهرهن مسز افر ابن وقد بدأت حياتها الفنية بكتابة المسرحيات الهزلية ولكنها ، فى نشرها القصصى ، وقعت تحت تأثير منهج الفرنسيين فى محاولتهم للتقريب بين جو الرواية الرومانتيكى وبين الحوادث الواقعية فى القصة المعاصرة • وأول كتاب لها كان عنوانه « خطابات غرامية بين نبيل وأخته » فى عام ١٦٨٣ ولكن قصتها الموجزة «أورونوكو» التى

نشرت بعد وفاتها تعتبر حدثا هاما فى تاريخ القصة لانها تصر على أن حوادث القصة حقيقية وانها كانت شاهد عيان • وتختلف القصة عن باقى قصص العصر فى أن بطلها ملون ونهايتها فاجعة وتقع حوادثها فى غيانا الهولندية فى ذلك الوقت ، والقصة أول قصة فى الأدب الانجليزى تعالج مشكلة اضطهاد العبيد •

والبطل أورونوكو أمير كورماتين وحفيد ووريث الملك المسن ويعتبر النموذج أو المثال الأصيل لفكرة جان جاك روسو للانسان الفطرى النبل ذى القلب المخلص الطيب • ويقع أورونوكو فى حب « أمويندا » ابنة رئيس القبيلة ولكن لسوء الطالع يبالغ أتباعه فى وصف جمالها للملك الذى يضمها عنوة لحريمه • ويعلم الملك فيما بعد بأنها تقابل الأمير سرا ، ويفضّب ويثور ويبيعها كجارية ، أما الأمير فيلحق بالجيش ويقع فى شباك مؤامرة • وبحيلّة غادرة يجد نفسه على مركب للعبيد تنقله الى سوزينام حيث سبقته «أمويندا» ويستطيع الحيّان أن يكتسبا عطف تاجر اسكتلندى اسمه «ترفرى» ويسمح لهما بالزواج ويعدّهما بتحريرهما عند حضور الحاكم البريطانى الذى يتأخّر عن الحضور • ولا يصبر أورونوكو على ذلك ولا سيما أن زوجته كانت تنتظر مولودا وهو لا يريد لابنه أن يصبح عبدا مثله • ولهذا يجمع العبيد من حوله ويحرضهم على الهرب الى الأدغال حيث الحرية فى خطاب مؤثر :

«لماذا نرضى أن نكون عبيدا لهؤلاء البيض ؟ هل همّونا بشرف

فى أية معركة ؟ هل أصبحنا أسرى لهم بمقتضى القوانين الحربية ؟  
كلا ، لقد اشترونا ويبيعونا مثل القروء والماشية ، وهم ليسوا سوى  
مجموعة من الأفاقين طردوا من بلادهم بسبب سفالتهم • وهل ندع  
مثل هؤلاء الناس يضربونا بالسياط ويلهبون ظهورنا كما يحلو  
لهم ؟ • • • ويقودهم بنسائهم وأطفالهم الى الغابات ، ويلحق بهم  
الجنود فى ظرف يومين وتنشب معركة ويستسلم الأمير بعد أن يعده  
الحاكم بأن يسمح له ولزوجته وابنه بالرحيل الى كورماتين •  
ويصدق الأمير وعود الرجل الأبيض ويرجع مع الجنود ولكن بدلا  
من البر بوعده وبدلا من عتقه ، يجلده الحاكم علنا ويزج به فى  
السجن • وينقذه من هذه المحنة التاجر الاسكتلندى « ترفرى » ،  
ولكن بعد أن أفقده عذاب السجن صوابه فيقتل زوجته لينقذها من  
وصمة العبودية ويقتل هو الآخر شر قتلة على يدى جنود الجيش  
المرباط •

ونرى فى هذه القصة ، وربما لأول مرة ، نوعا من التباين بين  
شخصية الرجل الفطرى النيل وشخصية الرجل الأبيض الشرير •  
فالرجل الفطرى كما تصوره الكاتبة رجل متكامل الشخصية ونزيه ،  
لم تفسده حياة المجتمع فى الشعوب المتحضرة •

**اليزا هايوود : ١٦٩٣ - ١٧٥٦ :**

وتعتبر اليزا هايوود من الأدبيات النشيطات أيضا ولكنها كانت  
تهتم فيما تكتبه بتاريخ فضائح عصرها • وأشهر كتبها « تاريخ بيتى

نوتليس ، أى تاريخ بيتى الطائشة ١٧٥١ والكتاب الآخر هو « تاريخ جيريمى وجينى جيسامى ، ١٧٥٣ • وبالرغم من أن هذا النوع من الكتابة لم يكن له فائدة فنية أو أدبية مباشرة الا أنه مهد السبيل لظهور الواقعية فى القصة وجعلها تقترب رويدا رويدا من الحياة العامة للناس •

ويبدو أن الجمهور كان يقبل على هذا النوع من الكتابة، وهذا دليل على أن ذوق الجمهور كان قد بدأ يقترب من وقائع الحياة وأصبحت الرواية بمنعناها القديم لا تروق له •

#### دانييل ديفو : ١٦٥٩ - ١٧٣١ وروبنسون كروزو

ويعتبر دانييل ديفو العبقري الانجليزى الذى طوع الشرح لخدمة أغراض القصة ، ومن بعده أصبح تصور الحياة والملاحظة الدقيقة لما يجرى حول الكاتب العاملين الأساسيين فى أية قصة • ولعله كان من محض المصادفة أن تمكن ديفو من احاطة مواقفه الخيالية بسياج من الواقعية والحقيقة واضفاء مسحة من الصدق والأمانة للواقع على قصته • وكان ديفو يحب المغامرة منذ صغره وشغل وظائف عدة منها التأليف والصحافة ، وعندما أفلس فى تجارة الجوارب والملابس الداخلية استرد ثروته عن طريق التجارة فى الآجر • وأصبح فيما بعد عينا للدولة تستخدمه فى مهمات سرية كما شغل عدة وظائف أخرى منها تحرير الصحف والترجمة والاقتصاديات • والقصص التى يشتهر بها ظهرت فى حياته مؤخرا

وكتبها فى أثناء فراغه ولم تكن همه الأول • ويعد ديفو بحق من العباقرة • فقد خلق أنواعا كثيرة من الكتابة الصحفية ، وكان يتكلم خمس لغات ويقرأ السادسة ، وكان يصف نفسه بأنه يحذق علوم الفلك والجغرافيا والتاريخ كما كان التراث الإنسانى والحضارى يثير اهتمامه دائما ، كما كان فى عمله الصحفى سباقا الى مسرح الحوادث • وعندما كتب قصته المشهورة « روبنسون كروزو » كان سنه ٥٩ عاما وكان مشغولا بتحرير عدة صحف ، كما كان يساعد الحكومة فى مقاومة نشاط اليعاقبة • ويتميز ديفو بمقدرته الفائقة فى خلق التفاصيل وحشد الملابس المقنعة من ظروف الحادثة مما جعل « روبنسون كروزو » حدثا هاما فى تاريخ القصة • وقصة « روبنسون كروزو » تعتمد على حادثة واقعية حقيقية لبحار اسمه اسكندر سيلكيرك قضى أربعة أعوام وحيدا على جزيرة جوان فيرنانديز فى عام ١٧٠٤ حتى أنقذه كابتن « وودز روجرز » فى عام ١٧٠٩ • والسبب فى أهمية الكتاب وشهرته هو ان القصة تمجد صراع انسان بمفرده على جزيرة مع قوى الطبيعة التى يمكن قهرها والسيطرة عليها والى أسلوب السرد التى تشتهر به القصة • وامتدت الأربع سنوات فى قصة ديفو الى ثلاثين عاما قضاه روبنسون كروزو على جزيرته ، وأصبحت القصة رمزا لانتصار القرن الثامن عشر على الطبيعة وترويضها •

وفى خلال الثلاثين عاما يعيش كروزو عيشة رغدة وينجح

كذلك فى أن يجعل خادمه فرايداي يعتنق المسيحية ، ويتغلب على سكان الجزيرة المتوحشين ويصبح سيدا عليهم • واستطاع ديفو أن يستغل كل لحظة من حياة كروزو ويشحنها بالدلالة • وازاء هذه البراعة لا يسعنا الا أن نصدق كل ما فى القصة لان ديفو لا يفوته أى شىء من صنع منخل الى حلب العنزة ومن اعداد الطعام الى تحصين المنزل • ولم يحرم ديفو جمهوره من أى شىء ، هذا الجمهور الذى كان متعطشا للحقائق والذى كان يهيمه جدا معرفة التفاصيل الدقيقة التى تعطى للقصة جوا واقعا حقيقيا • فقد كان كروزو نموذجا يمثل أفراد الطبقة الوسطى التى كانت قد بدأت فى الظهور • وقد تمثلت صفات هذه الطبقة فى شخص كروزو • ومن هذه الصفات كان حبهم للعمل وسعة الحيلة وقصور خيالهم ، فنحن نجد كروزو منهمكا فى أعماله اليومية بنوع من التفانى حتى انه لا يضع وقته فى التغزل فى غروب الشمس ولا يتذوق جمال الطبيعة من حوله حتى ولو مرة واحدة خلال القصة كلها وانما ينظر الى الأشياء نظرة نفعية من ناحية فائدتها فقط ، فقد كان كأبناء عصره من الطبقة الوسطى ، رجلا عمليا الى أبعد الحدود • وقد كان المذهب النفعى هو المذهب السائد فى ذلك العصر مما حجب الى نفوس الشعب هذه الشخصية التى تتغلب على الفراغ والكسل بالعمل والاتجاج ولا تميل الى التفكير والخيال وتعتبر النشاط والحركة أهم من التأمل والاستبطان •

وهكذا تطلب ظهور جمهور معين من القراء تغييرا في موضوع  
القصة وقواعدها • وكان من جراء شيوع هذه القصة أن اتبعها ديفو  
بكتاب آخر في عام ١٧١٩ بمغامرات أخرى لروبنسون كروزو •  
وفيه يزور كروزو جزيرته مرة أخرى مع خادمه فرايدى ويهاجمه  
أفراد القبيلة في مجموعة من الزوارق وينجو كروزو بعد أن يفقد  
خادمه في المعركة •

وفي عام ١٧٢٠ نشر ديفو « كابتن سنجلتون » وهي قصة  
صبي اختطفه الغجر وأصبح قرصانا يجوب الشواطئ والبحار  
بحثا عن الغنائم • وكانت القصة واقعية حتى ليخيل إلينا أن ديفو  
كان يكتب عن مغامرات بطله في أفريقيا وخريطتها في يده •

وقصته «مول فلاندرز» تضيف الاهتمام بالحلب الى موضوعات  
قصصه السابقة ولكنها كانت بعيدة عن الواقعية كل البعد • وبالرغم  
من انها من نوع أدب الشطار أو اليكاريستك الا أن بطلتها كثيرا  
ما تقدم على الظروف التي دفعتها الى مثل هذه الحالة ، وبالرغم من  
سوابقها الاجرامية وانحرافها فان مول فلاندرز مخلوقة تشد القراء  
اليها اذ انها كريمة وعاطفية • ونحس أحيانا انها حقيقة فريسة  
للأقدار فهي تعثر على الأزواج بسهولة وتتخلص من أولادها  
بسرعة عجيبة وتمر بتجارب كثيرة تكفى لكتابة عشرات القصص •

لقد كان ديفو ممثلا للطبقة الوسطى ولكن آراءه ومعتقداته  
الدينية لم تكن الدافع الأساسي لكتاباتهِ ، وحرص في كثير من

الأحيان على أن يمزج الوعظ بكثير من الفكاهة والامتناع ، ولم يسمح للمدرس الخلقى أن يطغى على القصة • وهكذا وجد أفراد الطبقة الوسطى والفقيرة أخيرا صورة صادقة لآمالهم وأفكارهم وظروفهم في عمل أدبي ، ووجدوا في القصة مشاركة وجدانية لآلامهم واهتماما بمصائرهم وحياتهم •

وقد كان لعقلية هذه الطبقة أثرها في وقف نمو القصة في القرن الثامن عشر وتعويقها عن التطور بسرعة ، بعد أن قطعت هذه المرحلة من تاريخها الطويل ، لأن ضعف قدرتهم على التخيل حد من تطورها وكانوا على استعداد لتقبل أى نوع من النثر القصصى على شرط أن يقدم لهم في صورة حقائق • وقد استغل ديفو هذا الميل الى أبعد حدوده وكانت هذه الحقائق تلهب خياله وكان أسلوبه النثرى البسيط - أسلوب الصحافة والدعاية - أهم وسيلة للتعبير في كتبه • وهكذا بدأ النثر يثبت جذوره في الأرض ومن بعده استعمله كتاب القصة في وصف حياة أشخاص عادية ووعوا الدرس الذي تلقته أياهم ديفو •

ومن عيوب ديفو في قصصه عدم قدرته على الاختيار وتصنيف مادته الغزيرة وترتيبها • فقد كان يكس الحوادث بعضها فوق بعض دون أن يحرص على الإطار العام للقصة كما لم يكن حريصا على تصيد تلك الظروف التي تبرز الأزمات في حياة الشخص •

## جوناثان سويفت : ١٦٦٧ - ١٧٤٥

وتبع سويفت ديفو فى كتابة القصة ، ولكن الصفات التى جعلت من سويفت كاتباً عظيماً كانت هى نفسها التى عاقبه عن تطوير القصة . فقد كان شعوره حىال البشرية مملوءاً بالحق والكرهية والاحتقار ، ولهذا تهتك نسيج الحياة تحت تأثير سخريته اللاذعة . وقد أحس سويفت بالتسلط السياسى والعفن الخلقى وعدم الثقة وحب السيطرة والاستغلال احساساً عميقاً لأنه كان ذا شخصية حساسة فذة تهوى التوافق والانسجام والجمال والكمال . وتبلور هذا الشعور فى كتابه « رحلات الى عدة بلاد بعيدة فى العالم » أو ما يعرف برحلات جليفر . وفيها يظهر الانسان فى صورة حيوان بشع تجرد من انسانيته وآدميته أطلق عليه سويفت اسم ياهو Yahoo وكأنه يستجير من ظلم الانسان لأخيه الانسان . ولم يدخل سويفت من الجديد على فن القصة الا القليل ولكنه أثبت مقدرة النثر على التهكم والاستهزاء ويظهر أثره واضحاً فى دزرائيلى والدوس هكسلى وجورج أورويل . وهكذا وباتهاء القرن السابع عشر أصبح للقصة كل العوامل التى تساعد على النمو والازدهار - الواقعية ، التحليل النفسى ، جدية الغرض ، الاطار وأسلوب النثر الذى يمكنه أن يعبر عن الحالات والمواقف المختلفة . وكل هذه العناصر والوسائل والموضوعات كانت تنتظر الكاتب القصصى الذى يستطيع أن يؤلف بينها ويستفيد منها ليخلق لنا ما نعرفه اليوم بالقصة .



## الفصل الثالث

الإيزهار



## ١ - القرن الثامن عشر :

بعد محاولات عدة وتجارب شتى بدأت القصة تأخذ شكلا خاصا وثبت جذورها وأصبحت تكون فرعا فريدا من فروع الأدب المختلفة على يدى ثلاثة كتاب فى القرن الثامن عشر وهم صمويل ريتشاردسون وهنرى فيلدنج وتوبياس سموليت . وقد ظهرت أعمالهم فى الفترة ما بين عام ١٧٤٠ ( العام الذى نشرت فيه قصة ريتشاردسون « بامبلا » ) وعام ١٧٧١ ( العام الذى توفى فيه سموليت ) وترجع أهمية هؤلاء الكتاب الثلاثة الى ادراكهم لأهمية هذا النوع من الكتابة وهو ما أسماه فيلدنج بالملحمة الهزلية المنشورة . وأخذت قصصهم طابع العصر الذى كتبت فيه وأقبلت الطبقة الوسطى - التى كانت قد تعودت على نبذ المسرح منذ عصر المتطهرين حينما أغلقت المسارح من عام ١٦٤٢ الى عام ١٦٦٠ - على قراءة القصص التى كانت تعالج مشاكلهم .

**صمويل ريتشاردسون : ١٦٧٩ - ١٧٦١ :**

وبالإضافة الى ذلك فقد حرص ريتشاردسون وفيلدنج على أن يكتبوا فى ذهنيهما غرض أخلاقى وميل الى الحكم على الشخصوس على

أساس خلقى بحت • ولفترة طويلة خضع التحليل النفسى للشخص  
وخضعت الاعتبارات الجمالية لهذا الغرض الأساسى من كتابة القصة •  
وكما حدث من قبل ، تطورت القصة على أيدي رجال ونساء غير  
مرموقين فى الحقل الأدبى ، فقد كان ريتشاردسون ، ذلك الرجل  
الخجول ، يحترف الطباعة وولد فى « دربى شاير » فى عالم يؤهله  
لدراسة اللاهوت ولكن والده لم يكن قادرا على تعليمه • وترك  
المدرسة وسنه ستة عشر عاما وبدأ فى تثقيف نفسه بنفسه ويرجع  
الفضل فى ذلك الى رعاية رجل مجهول له •

وتوفى هذا الشخص والتحق ريتشاردسون بمطبعة ليعمل فيها  
بجد ونشاط ، وظهر ميله منذ الصغر الى التهذيب الخلقى والارشاد •  
فيقول عن نفسه :

« ولم أبلغ من العمر أحد عشر عاما حينما كتبت تلقائيا الى  
أرملة تبلغ الخمسين كانت تدعى حماستها للدين بالرغم من حبها  
للمشاجرات عن طريق الواقعة ونشر الفضائح بين أصدقائها  
ومعارفها • وقد اصطنعت أسلوب رجل كبير فى السن يحذرها  
ويعنفها ويعاتبها ويرشدها • »

ولكن السيدة اكتشفت سنه من خط يده وشكته لأمه التى  
نهرته •

ومنذ بلغ الثالثة عشر من عمره كان يجمع لا شعوريا مادة  
كتبه ، وأصبح صديقا لثلاث نساء يعملن بالحياكة ولا يعرفن بعضهن

البعض • وكن يثقن به ويعهدن اليه بكتابة خطاباتهن الغرامية وينشذن معونته وكل هذا لعلمهن بكتمانه السر واخلاصه • ومن خلال هذه الخطابات الغرامية تعلم ريتشاردسون الكثير، فهو يقول انه حينما كانت احداهن تطلب منه أن يوبخ من تحب كانت لا ترضى أحيانا عن العبارات التي كانت تبدو قاسية في حين انها قد تكون هي الألفاظ المناسبة ، وهذا يعطينا فكرة عن قلوب النساء وكيف انهن يظهرن غير ما يخفين وأصبحت لريتشاردسون من خبرته بقلب المرأة الذي يزخر بالمتناقضات حصيلة كبيرة كانت خير معين له عندما أخذ يحلل شخصياته النسائية في قصته « بامبلا » و « كلاريسا » •

وتزوج ريتشارد ابنة صاحب المطبعة وورث المطبعة بعد وفاته ثم انتخب مديرا لشركة « ستيشنري » وكان له شرف نشر مطبوعات مجلس العموم البريطاني وظل مجهول الشخصية حتى عام ١٧٤٠ عندما نشرت قصته « بامبلا » • وقد نبئت فكرة القصة في رأسه عندما طلب منه تشارلز رفينجتون وجون اوزبورن كتابة مجموعة من « الرسائل النموذجية » في موضوعات مختلفة تصلح لمن فاتهم قطار التعليم لكي يقتبسوا منها ما يحلو لهم : رسائل غرامية ورسائل للتهنئة والتعزية والحب والزواج وخطابات تجارية من وإلى الدائنين • وكان مقررا أن يخصص منها جزءا لخطابات موجهة الى « تلك الفتيات الجميلات اللاتي ستضطرهن ظروف الحياة الى العمل وكيف يستطعن التغلب على الشباك التي قد تهدد فضائلهن » •

واذا كنا نجد مثل هذا النوع من النصائح للنساء والعاملات في صحفنا اليومية ومجلاتنا الاسبوعية في زمننا هذا ، ففي القرن الثامن عشر كانت هذه النصائح تظهر في مطبوعات منفصلة لتحض على الفضيلة • ونجد في تلك النصائح بعض الأمثال والحكم ، فمثلا كان لا بد للزوجة من أن تخضع لسلطان زوجها وحكمه على تصرفاتها ، وكان لا بد للأولاد من الطاعة العمياء لذويهم ولا بد من الحصول على إذن من الوالدين بالزواج •

وتعتبر « بامبلا » أول قصة تعالج الشخص • ومن خلال مجموعة من الرسائل تكتبها البطلة تبدأ القصة في الظهور ومن خلال هذه الخطابات نعلم ان بامبلا تعمل خادمة في منزل سيدة ثرية ، وتموت السيدة ويقع ابنها – مستر «ب» – في حب بامبلا ويبدأ في استغلال الموقف ويحاول التقرب اليها بطريقة غير شريفة • وتصدده بامبلا وتضطر أخيرا الى مغادرة المنزل ولكنه يتعقبها وتظهر بامبلا عنادا للمحافظة على عذريتها فيرضخ السيد لعفافها ويوافق على الزواج منها • وفي الجزء الثاني للقصة وقد نشر في عام ١٧٤١ تظهر بامبلا كسيدة متزوجة تقاسى من خيانة زوجها لها مع نساء أخريات •

وتعتبر « بامبلا » كخالقها محررة رسائل ممتازة ، فهي تقول :  
« لى رغبة ملحة فى الكتابة لدرجة اتنى كلما خلوت الى نفسى  
لا أستطيع الجلوس الا والقلم فى يدى » •

وفي خطابها الأول تخبر والديها بموت سيدتها وبطية سيدها  
الجديد • ويحذرها والدها من اغراء سيد المنزل •

وعندما تصل الى الخطاب السابع نجد أن السيد قد ظهر على  
حقيقته وأن شكوك والديها قد تحققت • ويغريها السيد بكل الطرق  
ويدفعها عجزها عن حماية نفسها الى محاولة الانتحار بقاء نفسها  
في النهر • وفي أثناء فترة النقاهة والاستجمام ، وعندما أصبحت  
عاجزة عن الاتصال بأهلها ، تبدأ في كتابة مذكراتها التي تقع في يد  
سيدها بعد ذلك • ويعجب سيدها بتقواها وحبها للفضيلة ، ويستيقظ  
ضميره وتهتز مشاعره لهذا الطهر ويطلب يدها للزواج • ويبدأ  
قلبا يميل نحوه ويتغير أسلوبها في رسائلها لأهلها • فبعد أن كانت  
تعبّر عن احساسها نحوه بمثل أقوالها « هذا البأس » أو « هذا  
الوحش » أو « هذا المخلوق الكريه » نجدها تتحدث عنه قائلة :  
« سيدي الطيب العزيز » أو « المحسن الكريم » أو « حاميتها  
القدير » •

وهكذا خلق ريتشاردسون شخصية مميزة بعيدة كل البعد عن  
الأنماط السابقة ، فاميلاً تعتبر شخصية حية تجذب القارئ اليها  
وتشده وخاصة من الجنس اللطيف •

وقصة ريتشاردسون الثانية تقع في سبعة أجزاء وتعتبر أطول  
ما كتب من قصص • ففيها حوالي خمسمائة خطاب وتحتوى على  
مليون كلمة تقريبا ، وكل اهتمامه فيها موجه نحو التحليل النفسى •

وتتطور فكرتها ببطء شديد حتى انه قيل عنه « اذا كنت تقرأ لريتشاردسون من أجل القصة فانك ستشوق نفسك » •

### هنرى فيلدنج ١٧٠٧ - ١٧٥٤ :

ولم يستطع أحد أن يتحدى ريتشاردسون حتى ظهرت قصة فيلدنج « توم جونز » عام ١٧٤٩ وكان بطلها محتالا • والفرق بين ريتشاردسون وفيلدنج فرق شاسع من الناحية الذهنية والاجتماعية • فيقال ان سلالة فيلدنج ترجع الى عائلة هابسبرج وكان أبوه حفيد ايرل ديزموند • واذا كانت قصص ريتشاردسون تتميز بالتحليل النفسى للشخصيات فان قصص فيلدنج تتميز بالحركة الخارجية السريعة •

ويقول كوليردج « اذا قرأت لفيلدنج بعد ريتشاردسون فانك تكون كمن غادر حجرة مريض يدفعها الغاز الى روض شاسع فى يوم مشمس من أيام مايو » •

وولد فيلدنج فى عام ١٧٠٧ وتعلم فى ايتون ومنها الى ليدن حيث درس القانون ، ومنعته ظروفه المالية من العمل كمحام ، كما منعت ريتشاردسون من قبله من دراسة اللاهوت • واتجه الى كتابة المسرحيات واستطاع أن يصل الى مركز شريك مدير المسرح الصغير فى هارى ماركيت • وأخيرا صدر من والبول-رئيس الوزراء فى ذلك الوقت - قانون بغلق أربعة مسارح منها هذا المسرح لعرضها مسرحيات تنتقد سياسته • وهكذا فقد فيلدنج عمله ورجع

الى المحاماة مرة أخرى وترافع في عدة قضايا بهمة ونشاط وقد وضع نصب عينيه دائما انتقاد الأخطاء واصلاح المفاسد • وكان لهذه التجربة أثرها الكبير في تعميق نظرتة للحياة وتوسيع ادراكه للطبيعة البشرية وتقلبات الحظ •

وكانت أول قصة له عبارة عن محاكاة في قالب هزلي لقصة « بامبلا » وهي قصة « جوزيف اندروز » ونشرت في عام ١٧٤٢ ، وبطل القصة يعتبر أخا لبامبلا واسمه يوحى بطهره وعفته « يوسف » وكما حدث لبامبلا ، نجد جوزيف يدافع عن نفسه وشرفه من مراودة سيدته الأرملة واسمها « ليدى بوبى » وكلمة بوبى تحمل في اللغة الانجليزية معانى كثيرة منها « الفخ » وتذكرنا بمستر « ب » في بامبلا ويصبح جوزيف فريسة لهذه السيدة ولكنه يقاوم اغراءها فتطرده من منزلها • وسرعان ما ينسى فيلدنج الغرض الأساسى الذى من أجله بدأ القصة وهو التهمك على « بامبلا » وتبدأ القصة فى اتخاذ الطابع الفكاهى المرح • وعلى قارعة الطريق يسلبه اللصوص ملابسه ونقوده ويتركونه عاريا جريحا ترتعد فرائصه من البرد والخوف • وأتاحت هذه الحادثة لفيلدنج الفرصة لكى يدرس تصرفات جماعة من المسافرين فى عربة تمر به • وربما ظل جوزيف بائسا لولا مقابلته لراعى كنيسته « القسيس ابراهيم آدمز » ويتحول اهتمام فيلدنج من جوزيف اندروز الى القسيس آدمز الذى يخفى رداءه المتهدل أنبل قلب فى الأدب • ويعتبر آدمز شخصا بارزا فى عصر تخصص فى رسم الشخصوص • ويشبه آدمز فى كثير من صفاته

دون كيشوت وكان فيلدنج من المعجبين بسيرفانتيز • فنحن نجد في شخصية آدمز خصالا حميدة مثل الطيبة والكرم والعلم الغزير والتقوى ، وكل هذه الخصال تبرز ببساطة وبنوع من السذاجة المحيية الى النفس في شخصية رجل لا يضر شرا لأحد ويعتبر الناس جميعا وكأن قلوبهم نقية من نقاء الذهب ، رجل لا يمس أحدا بأذى ويهب للدفاع عن حقوق الضعفاء حتى ولو لم تواته الظروف ولم تسمح له قوته البدنية بذلك • والقسيس آدمز رجل قد يغرينا بالضحك منه ولكننا لا نستطيع أن نتغلب عليه أو نهزمه •

وأطراف القصة مفككة ولكنها تسير بسرعة من تعقيد الى تعقيد حتى تصل الى ذروتها • فتحاول ليدى بوبى أن تمنع زواج جوزيف من صديقه « فاني » بدعوى احتمال أن تكون « فاني » أخته ولكي يحل فيلدنج هذه العقدة يلجأ الى حيلة بارعة يقتبسها من الروايات القديمة ومن أرسطو فيتضح أن لجوزيف شامة مميزة على هيئة « فراولة » على كتفه تكفى لاثبات شخصيته فيعود الى والده الحقيقي •

وفي نهاية القصة لا ينسى فيلدنج آدمز ويحظى الرجل الطيب بمعاش قدره مائة وثلاثون جنيها سنويا تقديرا لصبره وكفاحه من أجل اظهار الحق •

وفي « جوزيف اندروز » يحظى القبارى بعدد كبير من الشخصوس والحوادث • ولهذا تبض القصة بالحياة والحركة والمشاهد السريعة • وتمثل الشخصوس فيها قطاعات مختلفة من المجتمع -

فوجد الاستقراطي الخليع والمحامي المخادع ورجال الاقطاع القساة وسيدات المجتمع الراقى وبنات الريف - كل هذا بصورة بارعة ، ومن خلال المغامرات والمواقف العدة يظهر لنا فيلدنج العيوب والنقائص والسخافات . وفى هذه القصة لا يحاول فيلدنج أن يقنع القارئ بصدق ما يقول أو صحة مادته وانما يعترف بجرأة أن قصته مصنعة وان شخوصه خيالية . ولا نجد فى قصته تحليلا نفسيا للشخص لأن معظمهم من الصنف الانبساطى النزعة ، ولكنه عوض هذا النقص بسرعة الحركة الخارجية .

#### توبياس سموليت ١٧٢١ - ١٧٧١ :

أما قصاصنا الثالث سموليت فقد ولد عام ١٧٢١ من عائلة اسكتلندية عريقة ، ودرس الطب فى جلاسجو وكان يميل للمسرح ميلا شديدا حتى انه حضر الى لندن فى عام ١٧٣٧ وفى جيبه مسرحية ، ولكنها رفضت واضطر للعمل كجراح على السفينة كمبرلاند وكانت ترسو فى قرطاجنة . واستفاد سموليت من هذه التجربة فيما بعد ، كما كان للمناظر البشعة فى الجراحة قبل اكتشاف الكلوروفورم ، ومناظر العنف فى السفن القديمة التى كانت تعتبر سجونا عاتمة والأمراض المنتشرة بين بحارتها كالنقرس والجذام أكبر الأثر فى نفسه . ولكنه استطاع أن يتغلب على مآسى الحياة بروح مرحة ساخرة . وعاد الى لندن فى عام ١٧٤٤ ليعمل كطبيب ، ولكن سرعان ما نفدت ثروته وثروة زوجته من بذخه ، وعاد الى

الأدب والكتابة مرة أخرى فى عام ١٧٤٨ عندما نشر « رودريك راندوم » وهو فى العقد الثالث من عمره • والقصة تنسب الى قصص البكاريسك أو أدب الشطار وتظهر فيها حيوية الشباب وخصوبة الخيال وسرعة الحكم على الأشياء • وهى سلسلة من المواقف لشخص لا يعتقد مذهباً فى الحياة • ويقودنا سموليت الى عالم يخلو من القيم والمبادئ ، عالم أساس العواطف فيه الحقد والكراهية والنميمة والقسوة وتحجر القلب ، عالم لا تعنى الصداقة والمحبة فيه شيئاً •

وقد اهتم سموليت بأثر التشويه البدنى فى الشخص وعالج كذلك الحالات النفسية التى تظهر اعوجاج الشخصية ، واهتم بكل ما هو سخيّف وغير معقول فى الطبيعة والحياة • وفنه هو فن الكاريكاتير وبراعته واضحة فى اظهار العيوب بأن يسلط عليها ضوءاً ساطعاً • وأهمية هذه القصة ترجع الى أنها صورة صادقة مستوحاة من تجربته الذاتية عن البحرية البريطانية وبحارتها فى ذلك الوقت •

والشخص الذى يرسمها لنا من البحارة شخص غير سوية ومخلوقات غريبة الحلقة ، فقد تميز أسلوب سموليت فى الكتابة بالمغالة والمبالغة وليس بالوصف الدقيق الفوتوغرافى مثل ديفو • والقصة على وجه العموم تعطينا نموذجاً لقصص البحار ، ونستطيع أن نعتبرها أول قصة من هذا النوع الذى أنجب لنا قصص كونراد وهيرمان ميلفيل فى القرن العشرين •

ويأتى فى نهاية قائمة كتبه « همفرى كلنكر » سنة ١٧٦٨ وانتهى من كتابة هذه القصة فى ايطاليا ، وهى على شكل خطابات يكتبها الأشخاص المسافرون لأصدقائهم • وهو لا يستعمل هذا الأسلوب الرسائلى لكى يحلل شعور شخصه مثل ريتشاردسون ولكن لكى يظهر لنا السخف فى اختلاف وجهات النظر من خلال وصف التجربة الواحدة أو المنظر الواحد من وجهات نظر مختلفة ومن خلال أحكام متضاربة •

### لورنس ستيرن ١٧١٣ - ١٧٦٨ :

وقد أرجأنا الكتابة عن لورنس ستيرن لشذوذ مكاتته فى تاريخ تطور القصة • فعندما وضع فيلدنج تعريف القصة « كملحمة ثرية » تظهر حيويتها فى سرد الحوادث وترتبط الواحدة بالأخرى ارتباطا عضويا منطقيا ، لم يكن يدرى أن لورنس ستيرن سيخرج عن هذا التقليد ويكتب قصة تخلو من الحبكة وتشعب الى مئات الاجزاء •

فقصة لورنس ستيرن وعنوانها « تريسترام شاندى » ١٧٥٩ - ١٧٦٧ قصة غريبة شاذة تخرق جميع قواعد القصة حتى قواعد اللغة والأسلوب والترقيم ويعمد فيها لورنس الى نبذ الحبكة والحكاية معا • فلا شئ يحدث فى القصة وبطلها لا يولد الا فى نصفها تقريبا وتقع فى تسع مجلدات •

وترايسترام شاندى قصة بدون حركة ولا تتبع الا نظاما

واحدا الا وهو مزاج مؤلفها الشخصى الشاذ وتوارد الخواطر  
الجزافى دون تنسيق • وفى عصر كان يقدر العقل والمنطق والذوق  
السليم كان لورنس هو الوحيد الذى يقدر التخیل •

ولهذه القصة أهميتها فى الأدب الانجليزى لانها تعطينا فكرة  
عن مرونة القصة وصلاحياتها للتشكل • فقد أثبت لورنس ستيرن  
أن الأفكار فى استطاعتها أن تحل محل الحوادث فى القصة وأن  
التلاعب بالألفاظ وتحريكها من الممكن أن يعوضنا عن الحركة فى  
السرد ، وانه من الممكن لشخصين مسنين لديهما حب غريزى  
للكلام أن يسحرا القارئ بقوة تعادل افتنانه بأبطال وبطلات  
القصص العادية •

وقد ولد ستيرن فى كلونميل بايرلنده فى ١٧١٣ وكان والده  
ملازما فى الجيش وتعلم سيرن فى هاليفاكس ومنها الى كمبردج  
وأصبح قسيسا فى عام ١٧٣٨ • وفى عام ١٧٥٩ بدأ كتابه  
« تريسترام شاندى » وانتهى منها قبل موته بعام واحد •

وقد أطلق على لورنس ستيرن أحيانا لقب « العبقرى اللص »  
لأنه عندما بيعت محتويات مكتبته فى عام ١٧٦٨ وجد أنها تحتوى  
على تشكيلة غريبة من الكتب استطاع ستيرن أن يسلب ماتحتويه من  
معلومات غريبة فى الدين والفلسفة والأدب واللغات ليستعملها فى  
قصته الفريدة ، وبجوار هذه المجموعة من الكتب كان هناك « تشرىح  
الميلانخوليا » ليرتون وأعمال رابليه و « دون كيشوت » لسيرفانتيز •

ولم يكتف لورنس باستعارة الأفكار من هذه الكتب بل كان ينثر بعض القطع منها في أسلوبه الخاص أو ينقلها كما هي أو يقتبس بحرية ويعتبر الكل وكأنه ملك خاص له ، ويقال .. انه كان يجمع مادة قصته كما يجمع العطار أو الصيدلى الأدوية ، ويسكب محتويات زجاجة في أخرى دون أن يشعر بحرج . وكانت نتيجة هذا الخليط والمزج أكسيرا ممتعا لدرجة أن أحد معاصريه وصفه بأنه « أكثر عبقرية وأكثر امتاعا من سائر معاصريه من القصاصين » .

وأكثر المتعة في هذه القصة تكمن في عنصر المفاجأة وقد قال ستيرن مرة « انه لو علم أن القارئ سيكون عنده فكرة عن الجملة التالية للجملة التي يقرأها لأباد هذا الكتاب » .

فبدلا من السرد المستمر للحوادث وبدلا من القصة التي تعالج حياة شخص في ثلاثين عاما نجد أن معظم الحركة في القصة تتركز في صالة منزل شاندى حيث يحاول البطل جاهدا أن يخرج الى الحياة من بطن أمه . فبطل القصة الحقيقى ، عندما تبدأ القصة ، هو الجنين وما في القصة يدور حول شخصين مسنين ليس لهما هم في الحياة سوى تجاذب أطراف الحديث . فمستر شاندى «والد البطل» تاجر ديوك رومى يمضى وقته مع أخيه «توبى» في الحديث . ويعتبر شاندى مثل دون كيشوت الا أن مغامراته مغامرات ذهنية يلعب فيها بمحاولاته في أن يربك العقل والمنطق، ويعتبر توبى مثل سانكوبانزرا،

الرجل العامل الذي لا يثور بسرعة • والزوجة سيدة غنية تتمتع  
ببلادة ذهن فريدة في نوعها •

وقد صب ستيرن في محتوى كتابه أشياء كثيرة فقد كتب عن  
أغرب المخترعات والمتناقضات والنكت والتأملات كما ترك صفحات  
بيضاء في الكتاب واعتبرها فصولا من القصة وبعض الصفحات بها  
خطوط وكأنها لوحة من الرخام ، وصفحات سوداء وأخرى بيضاء  
مملوءة بالنقط والنجوم التي تستعمل في الطباعة • ونجد  
أحيانا قطعة باللاتينية ومعها في الصفحة المقابلة ترجمتها للإنجليزية،  
كما نقابل أشياء أخرى تثير الغموض والاستفهام لأن بعض الأسطر  
في الصفحات تدور حول نفسها كرموز المتصوفين • وقد نجد خمس  
جمل في أحد الفصول بينما يتكون فصل آخر من جملة واحدة •  
وبعض الفصول قد ينتهي بنوع من الهذيان يظهر على شكل كثير من  
علامات النجوم •

والقصة بوجه عام تين بوضوح رغبة القرن الثامن عشر في  
المعرفة والعلم • وربما لم يحظ الكتاب بعطف النقاد في العصر  
الفكتوري ولكن قراء القصة في القرن العشرين يدركون أهمية  
لورنس ستيرن وخاصة بعد قراءة جيمس جويس الأيرلندي والذي  
تشبه قصته عويلس الى حد كبير قصة ستيرن •

واذا كانت القصة قد عبرت أصدق تعبير عن الحالة الاجتماعية  
والفلسفية والاجتماعية في القرن الثامن عشر فانها بدأت في أواخر

القرن الثامن عشر تنور على العقل والمنطق وتسير فى طريق لاشعورى نحو ما يعرف بقصص الفزع والرعب • ولم يستطع الانسان أن يواجه لفترة طويلة من الزمن ما يمليه عليه العقل والمنطق • وأول من مهد لهذا السيل هو الفيلسوف الاسكتلندى دافيد هيوم ١٧١١ - ١٧٧٦ حين أعطى الرغبة والاحساس كل سلطان على الفكر والعقل والمنطق وتبعه جان جاك روسو ١٧١٢ - ١٧٧٨ بدعوته الى الغريزة والشعور والعودة الى فكرة الانسان الفطرى النبل .

## ٢ - الرومانتيكية فى القصة :

وقد وجدت الحركة الرومانتيكية أعظم تعبير عنها فى الشعر اما فى القصة فتظهر الرومانتيكية فى اهتمام كتاب القصة فى أواخر القرن الثامن عشر بموضوعات تثير الفزع والرعب والخوف وأهمها ما كان يدور حول الأطلال والقبور والأماكن المهجورة ، ويقابل هذه المدرسة فى الشعر شعراء القبور أو الجبانات •

## هوراس والبول : ١٧١٧ - ١٧٩٧

وتظهر الرومانتيكية فى قصص الغموض والخيال بظهور « قلعة اوترانو » لهوراس والبول ، وقد نشرت فى عام ١٧٦٤ ، وبعدها فى عام ١٧٧٣ ظهرت مقالة بعنوان « المتعة المستمدة من بواعث الخوف » .  
1 — On the pleasure derived from objects of terror.  
وأخرى بعنوان : بحث لأنواع الحزن الذى يجيب احساسات لذيدة  
2 — An Enquiry into those kinds of distress which excite agreeable sensations.

وكان « والبول » يؤمن بالواقعية التي كانت قد بدأت تفقد قيمتها الفنية وأراد أن يطور القصة ، وكان الرجوع الى حكايات وروايات العصور الوسطى يعتبر نكسة لا يقبلها تطور القصة . وتوصل والبول الى نوع من المواءمة بين حكايات العصور الوسطى وسذاجة موضوعاتها وسعة خيالها وواقعية القصة في القرن الثامن عشر . ولكي يعطى لقصته جوا غريبا ادعى أنها مخطوط أثرى كتب في نابولي في عام ١٥٢٩ ووجد في مكتبة عائلة كاتوليكية في شمال إنجلترا . وبعد نجاح القصة كتب لها مقدمة ثانية واعترف فيها بتأليفه القصة وقال انها خليط من الرومانس القديمة والقصة الحديثة .

وقد سبق هوراس والبول في هذه الحيلة البارعة شاعر آخر في ذلك الوقت اسمه جيمس ماكفيرسون الذي نشر في عام ١٧٦٠ قطعاً شعرية ادعى انها مترجمة لشاعر اسكتلندي عاش في القرن الثالث الميلادي واسمه « اوسيان » وما يهمنا في هذه المرحلة هو ترحيب الأدباء في أوروبا ، وخاصة في فرنسا وإيطاليا وألمانيا ، بهذه الترجمة وخاصة عندما علم بها جوته ، كما مهدت الى حد ما للحركة الرومانتيكية في الأدب .

**مسز آن راد كليف : ١٧٦٤ - ١٨٢٣ :**

تعتبر مسز آن رادكليف من أحسن كتاب قصص الفزع والرعب وكان معظم الشعراء الرومانتيكيين الصغار يعجبون بها

وخاصة شيللى واستعار منها بيرون شخصية لورا وشخصية مانفريد •  
وكان اهتمامها بما هو غامض ومثير وخارق للطبيعة عظيما ولكنها  
كانت تحكم العقل فى انتاجها وكانت مثالية لدرجة انها لم تستغل  
كل ما هو مثير ومرعب بل تخصصت فى التحليل النفسى للخوف وكل  
ما يرتبط بخوارق الطبيعة • كما انها برزت فى خلق الجو المناسب  
لقصصها وفى وصف روعة الطبيعة ورهبتها •

وأحسن قصة لها هى « أسرار أودولفو » وظهرت فى عام  
١٧٩٤ وتمتع هذا الكتاب بشهرة واسعة وتبعه عشرات من القصص  
التقليدية • وتدور حوادث القصة فى القرن السادس عشر وتفقد  
« اميلى » بطللة القصة والدتها وتصبح تحت سيطرة عمتها القاسية  
مدام تشيرون وتقع اميلى فى غرام فالانكورت وهو شاب من أسرة  
عريقة ولكنه ليس غنيا ، ولكن العمة التى تزوجت رجلا ايطاليا  
شريرا ترحل باميلى الى قلعة أودولفو فى جبال الابنين ، وفى القلعة  
وعن طريق الحوائط المنزقة والأبواب السرية والسراديب والأنفاق  
الحفية والأصوات المزعجة ، تحدث حوادث غريبة تقشعر لها الأبدان  
وتهرب اميلى وتقابل فالانكورت مرة ثانية وبعد مشاحنات عدة تتزوجه  
ويظهر أن زوج عمتها لص ويزج به فى السجن •

وفى أواخر القرن الثامن عشر ، وبفضل دقة الشعور  
والاحساس عند ريتشاردسون ، وبفضل عبقرية فيلدنج وغزارة  
مادته ، وبفضل سخرية سموليت وقوة ملاحظاته ، مهدت هذه  
المحاولات لاعداد القالب الذى استمرت القصة تصب فيه لمدة مائة

عام • ولكن بالرغم من هذه المحاولات كانت دراسة النفس البشرية سطحية بعد ريتشاردسون ولم يهتم فيلدنج أو سموليت بمعرفة الدافع النفسى وراء الشذوذ فى الطباع البشرية وغرابة أطوارها • وظلت الشخصوس ، وخاصة النسائية منها ، كالأشباح فى القصص من بعدهم حتى بدأت شارلوت وامبلى برونتى فى الكتابة فى القرن التاسع عشر •

ويمكننا القول بأن قصاصى القرن الثامن عشر كانوا سلوكيين فى علم النفس ونفعيين فى فلسفتهم ومهما يكن أمرهم فقد تمكنوا من خلق الشخصوس ولو لم تكن كاملة وظلت مرتبطة بالفكرة الشائعة فى العصور الوسطى والقرن السابع عشر ولم تخرج عن كونها تقليدا للأمزجة الأربعة •

### سير والتر سكوت : ١٧٧١ - ١٨٣٢ :

والقصة الانجليزية تدين بالكثير لسير والتر سكوت فقد كانت عبقريته هى المادة التى حولت العناصر المفرعة فى قصص الخوف والغموض الى شىء جديد ، وكان احساسه العميق بالماضى وبالتاريخ هو القوة الخلاقة فى قصصه • واذا كان فيلدنج وريتشاردسون وسموليت قد عكسوا الحياة والطبيعة فى قصصهم بحيث أصبح أدبهم المرآة للقرن الثامن عشر فقد أدار سير والتر سكوت هذه المرآة نحو العصور الوسطى ونحو الماضى البعيد الذى لم يعرف عنه معاصروه شيئا • فقد اقتبس سكوت الأسماء والتواريخ من كتاب بسيط فى

التاريخ وحولها الى أدب قصصى ، وهكذا خلق من العظام الجافة شيئاً ينبض بالحركة والحياة والجمال وأخذ كالساحر القدير يمشى بين القبور وحطام الحضارات القديمة فى الماضى يوقظ أشباحها ويعيدها للحياة • وقد كانت هناك محاولات قبل سكوت لحياء القصة التاريخية ولكنها لم تكن بنفس القوة ، ومن بعده أصبح هم كل أديب هو اكتشاف جذور جديدة فى باطن الأرض من الأزمان الماضية ليعطيها قوة ونضارة وحيوية •

وربما كانت لدينا الآن كتب تاريخية ، أعمق بكثير مما كتبه سكوت ، ولكن يجب ألا تنسى أن سكوت كان أديبا قبل أن يكون مؤرخا • وقد حاد سكوت عن التابع الزمنى للأحداث أحيانا واختلق مواقف جديدة وأعطى لنفسه الحرية فى خلق ثياب شخصياته وتطوير وتغيير عاداتهم وأذواقهم ، ولكن ، بالرغم من كل هذا ، فقد أحيا التاريخ وكانت محاولته رائعة • فقد وجد التاريخ كمجموعة من الصور فى فانوس سحرى بأشخاصه وحوادثه وأضفى عليها روح الاستمرار والحركة من عنده • ولهذا يمكننا القول بأن نظريته للتاريخ كانت نظرة اليزابيثية رومانتيكية ، وليست نظرة علمية دقيقة واقعية • وكان سكوت يعتبر الحوادث الجسام نتيجة وتعبيرا عن مصير الانسان وحظه من الخير والشر وليست تسجيلا للحوادث التاريخية، فقد كانت شخوصه تعرف أدوارها ، مجبرة على القيام بها • وقد صور سكوت تصرفات شخوصه ولكنه لم يتعمق فى دراسة الدوافع والأسباب النفسية ولم يحاول أن ينفذ الى أعماقها •

وهكذا يختلف أسلوبه في تصوير الشخصيات عن كاتب القصص التاريخي الحديث • وإذا كان سكوت قد حاول أن يزين الماضي فربما لأنه كان يريد أن يعطى معاصريه الفكرة بأن الحاضر يحاول عبثاً أن يحطم قيم الماضي ، فقد كان سكوت يحب روح العصور الوسطى التي كانت تجمع الناس حول نوع من الأخوة التي تظهر في شخص المسيح عليه السلام • وربما كان يرى في عصره عصرًا تسوده روح المنافسة والفردية وحب السيطرة عصرًا يهتم بجمع المال ويتبع فلسفة عدم التدخل أو اطلاق اليد *Laissez-faire* عصرًا تسوده روح عدم الاكتراث والاثرة وحب النفس • وعندما اتصل بالماضي وأحياء في قصصه كان يحاول أن ينعم بدفء ناره قبل أن تصبح رمادا •

لقد كان سكوت رجلاً محافظاً يحب التقاليد والعادات القديمة وكان واعياً للدور الذي تلعبه الطبقة الفقيرة المتواضعة في التاريخ ولم يقلل من قيمة دورها • وقد تمتع سكوت بالشهرة حتى بعد موته بمائة عام ولكن طريقته أصبحت غير مقبولة في عصرنا وغلبت نواحي الضعف في قصصه على ماحققه من حسنات ، فنحن نجد بطلاته الآن كالملائكة وحواره طويلاً ومملًا وأبطاله كثيرون العدد • ومن حسناته مقدرته الفائقة في تصوير جمال الحركة والعمل البطولي وخاصة في المعارك وغزارة معلوماته التاريخية • وبالرغم من عدم اهتمامه بالتحليل الدقيق للعاطفة فقد كان يهتم بقوة العاطفة بوجه عام •

ومسرح قصصه مزدحم بالشخصيات العدة ويعتبر رسمه للشخصيات  
الثانوية رائعا ولهذا يعتبر في الأدب الانجليزي كاتباً ديمقراطياً •

**جين أوستن : ١٧٧٥ - ١٨١٧ :**

وقد أعطانا العصر الذي نشأ فيه سكوت كاتبة قصصية ممتازة  
ولكنها على النقيض من سكوت لم تكن رومانتيكية النزعة • وبجوار  
لوحات سكوت الزيتية المليئة بالحركة والألوان ، تظهر قصص جين  
أوستن وكأنها صور مصغرة منقوشة على العاج فقد كانت جين أوستن  
تعلم جيداً ما تريد ، وتدرك حدود إمكانياتها ولهذا وصلت الى الكمال  
في ميدانها ولم تخطئ في حكمها على الشخصيات ولم تترك خيوطاً  
معلقة في قصصها ولم تضيف الى صورها ألواناً زاهية أو زائدة ، ولم  
تترك أثراً في سردتها للاهمال أو لعوامل المصادفة أو التخمين في  
التركيب أو الحبكة فنحن نجد أنه من الصعب علينا أن نعيد قول  
ما كتبت في قالب هزلي •

وقد وضعت جين أوستن نفسها في عزلة عن الحركات السياسية  
والاجتماعية التي كانت تشغل بال أوروبا في ذلك الوقت • فقد تجد  
جندياً في قصصها ولكنها لا تهتم الا بأثر بذلته العسكرية الجميلة في  
نفوس السيدات الصغيرات ، واذا ذكرت بحاراً في قصة أخرى فلنكني  
تلكم عن ضعف مرتبه وعن الصعاب التي تلاقىها زوجته • وتجنب

آثار الثورة الصناعية فى انجلترا وعاشت فى الريف بعيدا عن المدن وصحبها ، واذا سافرت احدى بطلاتها فان رحلتها لا تتعدى تغير جو المنزل الريفى بآخر قريب • وتجنبنا أيضا الألم الرومانتيكى الذى عاناه شعراء هذه الفترة فقليل جدا من شخصيات النسائية تأثرن بالشعر الرومانتيكى أو قرأن روايات الفرع والرعب والغموض التى تحدثنا عنها • وفى عالمها الذى صورته وعاشت فيه لا نجد أثرا للفقر المدقع ولا الثراء الفاحش • وقصصها تدور حول ثلاث أو أربع عائلات يعيش أفرادها فى انسجام تام تدور معاملاتهم فى دائرة اجتماعية ضيقة تحكمها العادات الطيبة والمنطق السليم •

وفى هذه الدائرة الضيقة لم تكن هناك حوادث تثير الزوابع أو تعكر صفو هذا الهدوء أو تجعل ماء هذه البحيرة الصافية يضطرب بالأحداث الهائلة • وكان أهم ما يشغل بالها هو الزيارات من آن لآخر ، والقبل والقال والأفراح والشراء من الأسواق أو التحدث عن العائلات الجديدة • وكان أهم وأخطر حدث يمكن أن يحدث هو « حفلة رقص » وأفطع شيء هو فرار رجل مع آنسة •

ومن ناحية أسلوبها فهى لا تضيع وقتها فى الوصف بل تندفع بقوتها نحو هدفها وهو الكشف عن شخصياتها خلال الحوار • وطلاتها بالرغم من أخطائهن وغلطاتهن يعتبرن « سيدات » وشهرة جين أوستن الأدبية واسعة ويعتبر الوصف غير المباشر للشخصيات معقلا فى الأدب الانجليزى والأنماط العدة التى تضعها تظهر لنا

فى شكل طبعى وبدون تكلف خلال الحوار ، وكثيرا ما تفصح عن  
نفسها بعبارة واحدة • ويعتبر أسلوبها أسلوبا فنيا عاليا فيه سخرية  
فيلدنج اللاذعة وحبكات قصصها توحى بعقلية فذة ولو أنها غير  
رومانتيكية وتدور معظمها حول وصف الحياة وكأنها لعبة لكسب  
زوج أو اقتناص عريس مناسب •



## الفصل الرابع

الشمرة



## القرن التاسع عشر :

### العصر الفكتورى

#### ١ - روح العصر :

يحسن ونحن على أبواب القرن التاسع عشر أن نلخص  
ماحقته القصة فى القرن الثامن عشر اذ ربما أعمانا تقدمها وازدهارها  
عن نواحي الضعف فيها • فقد كان القصاص يعتبر نفسه وهو يسرد  
القصة وكأنه عالم بكل شىء ، وكانت الحكمة فى القصة تأتى فى المقام  
الأول وتشبه الى حد كبير الحكمة فى المسرحية ، لها تعقيدات كثيرة  
تتمى بحل العقدة واظهار الحقيقة • وكانت التجارب والمواقف  
والأزمات التى تمر بها الشخصوخ مفعلة لكى تخدم التركيب  
المسرحى للقصة ولهذا كان تيار الحياة المتدفق يتوقف وينحني أحيانا  
ويخضع لنظام قاس مفضل • وبالرغم من عظمة الشخصوخ وحيويتهم  
الا أنهم كثيرا ما أصبحوا أنماطا يقف الواحد منهم فى مقابل الآخر  
لكى تظهر المفارقة الكوميدية واضحة • أما من ناحية الاحساس فقد  
عانت القصة فى القرن الثامن عشر من الاجداب العاطفى وفقد  
الاحساس الشاعرى ، فالحب يعالج فى هذه القصص بطريقة تقليدية  
أو بطريقة مضحكة أما عن المأسى التى تهز المشاعر النفسية فقد كاد  
ينعدم الاهتمام بها • ومن ناحية الموضوع فقد كانت هناك حلول معدة

لكل مشكلة تهدد ثقة العصر بنفسه ولهذا نجد أن معظم القصص تهتم بسرد « الحكاية » التي يفضل أن تكون لها نهاية سعيدة وتتجنب الخوض في مشاكل النفس البشرية التي لا حصر لها •

ويعتبر العصر الفكتوري عصرا مليئا بالأحداث والاختراعات والتطوير السياسى حينما انتقلت السلطة من أيدي النبلاء الى أيدي الطبقة المتوسطة •

ويظهر فى هذا العصر اعلام فى مختلف الميادين مثل باستير وباجيت فى الطب وداروين وتوماس هنرى هكسلى وهربرت سبنسر والفريد راسل والاس وتتدال فى العلوم الطبيعية ومالثوس وبثام وجون ستوارت ميل فى الفلسفة والاقتصاد وماكسويل وفاراداي فى العلوم • وفى عالم المواصلات بدأت انجلترا عصر بناء الطرق وشقها والاتصال التليفونى والتلغرافى واللاسلكى ، كما بدأ عصر السيارات والمحركات والنقل الجوى وتطورت الصناعة بادخال الآلات الميكانيكية فى الانتاج بعد الاستفادة من البخار والديزل والكهرباء وتحسنت آلة التصوير الفوتوغرافى وتبعها الفونوجراف والآلة الكاتبة والسينما •

وبالرغم من كل هذا التقدم العلمى لم تتحسن حالة الشعب ، وخاصة الطبقات الفقيرة العاملة ، تحسنا ملحوظا • وكانت حالة العمال سيئة للغاية واستغل أصحاب رعوس الأموال النساء والأطفال فى المصانع أبشع استغلال •

وكان العصر الفكتورى بالنسبة لـانجلترا هو عصر الامبراطورية الذهبى فقد استولت على مصر والسودان وسيطرت على قناة السويس وأقامت حكمها فى الهند وأصبحت كندا واستراليا ونيوزيلندا مستعمرات تحكم نفسها ، وكالأخطبوط امتد نفوذ انجلترا الى محميات ومستعمرات عدة فى أوربا وآسيا وافريقيا وأمريكا ، وأصبحت أكبر امبراطورية فى التاريخ الحديث .

ويعكس الأدب الفكتورى عامة ، والقصة خاصة ، مشاكل العصر المعقدة سواء أكانت مشاكل اجتماعية أم دينية أم فلسفية . وكان العصر عصرا يميزه طابع التزمت والتقييد والمحافظة على التقاليد وعدم الانطلاق ولهذا يذكرنا بعصر المتطهرين فى القرن السابع عشر . وكان أدب العصر ، شعره ونثره ، أدبا تعليميا أخلاقيا موجهها، وكانت القصة أحب أنواع الأدب وأوسعها انتشارا . ويعتبر العصر الفكتورى العصر التالى للعصر الاليزابيثى من حيث العظمة والثراء .

ومن مشاكل العصر الفكتورى العدة مشكلة تحرير العبيد فى سنة ١٨٣٣ فى المستعمرات وأثر فلسفة المذهب النفعى لبنتام ونظرية مalthus الذى كان يرى أن الحل الوحيد للقضاء على الفقر يجب أن يكون عن طريق تحديد النسل . ولكن أهم ما كان يشغل بال كتاب العصر هو تحدى العلم للدين ، ونظرية داروين فى التطور وتعارضها مع سفر التكوين فى العهد القديم ، وقد سبق نظرية داروين التى نشرت فى عام ١٨٥٩ تحضير لها فى أعمال جان بابتيست لامارك العالم

الفرنسي الطبيعي « ١٧٤٤ - ١٨٢٩ » ، والى جانب فلسفة داروين انتشرت الفلسفة المادية التي أنكرت وجود أى شىء خلاف المادة وعلى ضوء هذه الفلسفة فسر الفكر نفسه تفسيراً علمياً ميكانيكياً مادياً على أنه يفرز بوساطة العقل كما يفرز الكبد المرارة •

ولكن البذور التى زرعها الرومانتيكيون لم تمت فى العصر الفكتورى كلية ونرى ثمارها فى أعمال فلاسفة ومفكرين وأدباء أمثال كارليل ، نيومان ، موريس ، جورج اليوت ، وماثيو آرنولد ، وكل هذه الأسماء مع اختلاف مشاربها وطرق تعبيرها كانت ضد ما أطلق عليه « فلسفة الموت » أو المادية أو ما أطلق عليها كارليل « الشلل الروحي » وكان رد الفعل هذا نتيجة للفلسفة المادية وفلسفة إطلاق اليد وعبادة التقدم وأكد هؤلاء المفكرون والأدباء وأيدوا القيم الروحية والدينية واعتبروا المجتمع مجموعة من الأفراد فى عائلة واحدة يربطها الحب والشفقة والتآلف الروحي وليس مجموعة من الشركاء فى شركة للاستثمار •

ومن نتائج اصطدام العلم بالدين وانتشار القلق ظهر مذهب التشكك الذى انتشر فى أواخر العصر والذى كان من أنصاره توماس هنرى هكسلى وسبنسر ولسلى ستيفنز وماثيو آرنولد ، وظهر فى القصة فى قصص جورج اليوت وصمويل بتلر • وهذه المجموعة كانت تؤمن بالخلق المسيحى والقيم المسيحية ولكنها طرحت جانباً حربية العقيدة المسيحية • وعلقت جورج اليوت على الثلاث كلمات

التالية : « الله والخلود والواجب » بقولها « من الصعب ادراك الأولى ،  
ومن الصعب الايمان بالثانية ، والثالثة تظهر بشكل قاطع مطلق » •  
ولعل أصدق تقديم لهذا العصر الذى تبع الروماتيكية فى  
الأدب ما كتبه رالف فى كتابه « تاريخ حضارتنا » عندما وصل الى  
القرن التاسع عشر حيث يقول :

« بظهور الصناعة الحديثة تغيرت الصورة جذريا ، فبينما ساعدت  
على زيادة السكان وانتشارهم ، ساعدت أيضا على تجانس الشعب •  
وهكذا وعن طريق اتساع المدن وسهولة المواصلات ونشر الثقافة  
بسعر رخيص ، أصبح من الممكن الوصول الى تجانس فى عقليات  
مجموعة كبيرة من الناس • ويجب علينا أن نشير الى الدور الهام  
الذى لعبته الطباعة فى احداث هذا التطور • وفن الطباعة كان معروفا  
فى أوربا منذ القرن الخامس عشر ولكن من أهم آثار الطباعة فى  
الثقافة فى القرن التاسع عشر اختراع الطباعة الآلية والمطبعة  
الدائرية • وهكذا خرج للناس عدد كبير من الكتب والمجلات  
والصحف وأصبحت فى متناول العمال والفلاحين فى الأماكن النائية.  
وبهذا هيات الصناعة والطباعة الجو الذى نمت فيه الديمقراطية ، •

ويعطينا العصر الفكتورى أسماء لامعة فى الأدب وخاصة فى  
القصة وذخيرة كبيرة من الانتاج الأدبى ، وتللا من الكتب والمجلات  
أنتجتها هذه المطابع الآلية • ولكن مع هذا فليس لهذا العصر طابع  
معين مميز بالنسبة لنا • وقد تكون المطبعة الدائرية قد أفلحت فى

استعمال شريط طويل متصل من الورق ولكن روح الاستمرار هذه  
لا نكاد نراها في الانتاج الأدبي لهذه الفترة بوجه عام •

ولا يسعنا في مجال هذا العرض الضيق ونحن نستعرض  
القصة في العصر الفكتوري الا أن نغض النظر عن بعض الأسماء في  
هذا العصر الذي يزخر بالنشاط الأدبي • وما يهمنا هو محاولة  
الامام بالعصر جملة ، والطريقة المثلى هي أن « نأخذ نظرة عين  
الطائر » حتى ولو كان معنى هذا أن بعض الأدباء سيظهرون نقطا  
صغيرة على الأرض • وليس الكم وحده في انتاج أديب من الأدباء  
مبررا كافيا لأن نوليه كل اهتمامنا وانما نوليه عنايتنا اذا استطعنا أن  
نجيب عن الأسئلة التالية بالإيجاب : هل لا زلنا نقرأ قصصه باهتمام؟  
هل هذا الكاتب ما زال يؤثر في أدبنا الحديث ؟ •

وربما يظهر لنا بعد تطبيق هذا المذهب النقدي الجائر ان عددا  
من قصاصي العصر الفكتوري قد أصبحوا في عداد النسيان لأننا لانجد  
في قصصهم ما يشوقنا ويثير اهتمامنا فهم يخدمون أغراض عصرهم  
ثم يموتون معه •

ومع هذا فليس للنقد قواعد ثابتة ، وما نعتبره اليوم غير ذي بال  
قد يثبت أنه جدير بالاهتمام والتحليل فيما بعد • ومهما كان الأمر  
فنحن نهتم بالمستقبل ، والآراء النقدية عن أدب العصر الفكتوري  
كثيرة يختلف بعضها عن البعض الآخر اختلافا كبيرا • وربما أعطينا  
العصر حقه اذا قلنا ان شعر جيرارد مانلي هوبكنز يعتبر شعرا هاما  
في عصرنا بالرغم من أنه لم يقرأ في عصره • ويعتقد بعض النقاد

ان قصة « صامويل بتلر » « طريق بنى البشر » أحسن قصة فى العصر الفكتورى على حين يعتقد آخرون أن قصته عن « ابروين » هما أحسن ما كتب • وهكذا أصبح بعض عمالقة القصة أقزاما وأصبح بعض الأقزام عمالقة •

ويمكننا القول بأن أدب العصر الفكتورى بوجه عام ومنذ عام ١٨٤٠ كان ينحو نحو الثقافة السطحية بدون عمق لأنه كان أدبا تجاريا ، فقد كان الشعب يتعطش للقراءة وان لم تكن له القدرة على التذوق أو حب الفنون ودراسة الأدب •

وقد جرت العادة فى المجال الأدبى أن نهتم بتاريخ ونقد الشعر والمقال والسير والترجمة الذاتية ونهمل تاريخ القصة ونقدها • ويطلع علينا بعض الناس بالرأى القائل بأنه لا يجب علينا أن نضيع وقتنا فى قراءة القصص • أما فى العصر الفكتورى فقد طغى الفن القصصى على سائر الأنواع الأدبية وأصبحت المشكلة هى حصر أنواعها • وحاول القصاصون معالجة القصة بشتى أنواعها حتى يلحقوا بما جد على الذوق الأدبى العام من تطورات • وكان لاقبال الجمهور على قراءة القصة أثره الكبير فى خلق عمالقة القصة فى القرن التاسع عشر • وبهذا أصبح لنشر القصص أكبر مكان وارتفع مستوى القصة من بلد الى آخر حتى اتنا ننظر الآن الى العصر الفكتورى باعتباره العصر الذهبى للقصة •

والقصة التى تربعت على عرش الأدب بأنواعه فى تلك الفترة

كانت خليطا عجيبا مفككا من حيث الاطار والموضوع ، يعتبر نصفها عملا أدبيا والنصف الآخر شيئا غير الأدب لا يعدو أن يكون نتيجة لفشل العقل التحليلي المنطقي في الوصول الى شيء • وكانت القصة نتاج مجتمع متغير ينمو بسرعة دون تجانس بين طبقاته أو عقلياته ، مجتمع بدأت الأنظمة الاجتماعية والثقافية القديمة تختفى منه لتحل محلها أنظمة وقيود جديدة • وكانت القصة على أحسن الفروض نوعا من الأدب ، ولكنه نوع يخرج عن اطار الأدب بوجه عام ، فمعظم قصاصي العصر الفكتوري لم يكونوا قصاصين أو رجال أدب وحسب بل كانوا أكثر من ذلك وكان أمامهم ثلاثة طرق :

١ - فقد كان من الممكن أن يقترب القصاص من رجل العلم أو عالم الاجتماع أو الصحفي ، ويحاول أن يكون موضوعيا بقدر الامكان ، يلاحظ ويسجل ما يدور حوله بدلا من خلق المواقف والحوادث • وكان للتشريح والطب واختراع الكاميرا أثر في هذا الاتجاه ، ففي عالم يتغير بسرعة أصبحت الكاميرا أو الوصف الدقيق بمثابة المرآة التي تحتفظ بالصورة التي تعكسها • وجاءت السينما لتساعد القصاص في السيطرة على الزمان ، وأصبح في استطاعته أن يتحكم في اطالته أو تقصيره حسب هواه • وأصبح الزمن أكثر سيولة واتخذت القصة شكلا تلاحق الصور في الفن السينمائي • ومن ناحية الموضوع تطورت القصة كذلك وأصبح القصاص يهتم بتسجيل الحركة الخارجية والسلوك بدلا من تحليل الدوافع النفسية ، فالنوع الأول يحاكي الصورة الفوتوغرافية والسينما والنوع الثاني

يحاكى التأمل فى المرأة ، وأصبحت الشخص بوجه عام خارجية النزعة ، قلما تلجأ الى تحليل عواطفها • وتغيرت طريقة العرض من إبراز الدوافع الخفية الى الكشف الخارجى ، من الاعتراف فى المذكرات والرسائل فى تكتم وسرية الى الافصاح المكشوف العلنى الذى نراه فى أدب الطبيعيين فى القرن العشرين والذى مهد السيل له اميل زولا فى فرنسا فى القرن التاسع عشر •

٢ - والسيل الثانى كان عن طريق نبذ الحليط المفكك العجيب فى القصة والاتجاه الى تطوير القصة حتى تصبح عملا فنيا متكاملًا يضارع السونيت أو القصيدة فى تكوينه ، ويصبح القصص حيثئذ مثل الرسام أو الموسيقار • وكان هذا الاتجاه حلما راود خيال فلوبير فى فرنسا ومن بعده هنرى جيمس •

٣ - والسيل الثالث هو أن يترك القصص العلم والفن معا ، ويحاول العثور على معنى فى موضوعات القصص القديمة وفى الماضى البعيد مستغلا تكنيك القصة فى عصره محاولا جهده أن يجعل من قصته درسا تعليميا ، ومع ذلك فقد لا يكون هذا الدرس دينيا أو سياسيا ، أو بعيدا عن فلسفة معينة فى الحياة • وهذا النوع نجده فى قصص جورج اليوت وتوماس هاردى وميريديث فى انجلترا ، وفى أناتول فرانس فى فرنسا وتولستوى فى روسيا •

ومن غريب الأمر أن الجمهور الفكتورى كان يتمتع بحب استطلاع غرزي وتقبل وفهم للقصة أعمق بكثير من بعض نقاد العصر

الذين لم يكن لديهم هذا التقبل الغريزي • وكان أهم شيء في القصة هو رسم الشخص ، وبمقدار العلاقة الوثيقة والاحساس المتبادل بين الشخص في القصة والقارئ ، كان يقاس نجاح القصة أو فشلها • وكان الكاتب الذي يعطي شخصا حياة في قصصه أحسن بكثير من الكاتب الذي تزرع قصصه برسوم أشخاص ميتة وكأنها في مشرحة •

ولا يمكن لقصص أن يخلق مثل هذه الشخص الحية الفذة الا اذا كان منقسما على نفسه تتنازع قوتان متافرتان ، كاتب له شخصية مزدوجة كدكتور جيكل ومستر هايد ، كاتب مثل ديكنز أو تولستوى • واذا كان القصص من هذا الصنف من الناس تمكن من خلق أشخاص عدة مما يتولد في نفسه من مرح وتعاسة وحيرة • وكان العصر الفكتوري بوجه عام يقاسى من هذه الصفات فقد كان كما بينا منقسما على نفسه وكانت ميوله تتسم بالتعارض الشديد •

وفي نهاية ثلاثينات القرن التاسع عشر كان ديكنز مشهورا لما كتبه في مذكرات بيكويك ونيكولس نيكلبي وترجمت قصصه وكانت تقرأ في أوروبا • وظهر « تاكرى » في الأربعينات وكذلك الاخوات « بروتى » ولم تنتج روسيا أدبا مماثلا الا في الستينات والسبعينات وحتى في فرنسا ، فهناك فترة بين موت « بلزاك » في ١٨٥٠ ووصول فلوير في ١٨٥٧ ومع « مدام بوفارى » ، ونوع جديد من الشر

القصصى • وهكذا أصبح القصاصون الانجليز فى الطليعة فى القرن التاسع عشر •

ويمكننا القول بأن قصاصى العصر الفكتورى كانوا يحدقون فى سرد القصة أو « الحدوة » • وربما كان لطريقة نشر القصص فى مسلسلـ واجزاء أثرها فى تفكك شكل القصة وعدم تسلسل حوادثها تسلا منطقيا وفى التكرار الملل فى بعض الاحيان وعدم التشجيع على انتاج أعمال أدبية متجانسة متكاملة • ولكن الجمهور كان يميل الى هذا النوع من القصص التى لا تتطلب ارهاق الفكر ، وكان تواقا دائما لمعرفة محتويات الجزء التالى وينتظر صدوره بفارغ الصبر • ولهذا كان جو القصة مكهربا دائما والشخصى محددة المعالم منذ البداية لا تتغير ، وذروة القصة مؤثرة تحرك العواطف • وأصبح شراء الكتب وبيعها عملا مربحا فى منتصف القرن ، وفيما بين عام ١٨٣٠ وعام ١٨٥٠ انخفض ثمن الكتب وأصبحت فى متناول الجميع ، حتى ان جورج اليوت رفضت بيع حق نشر قصتها «رومولا» ( ١٨٦٢ – ١٨٦٣ ) فى نظير عشرة آلاف جنيه •

وكان قراء القصة لا يخلون من الذكاء وكان من السهل على الكاتب القصصى أن يجعلهم يحسون بما يدور حولهم ويشعرون به بدلا من اثاره فضولهم وارهاق عقولهم بالتفكير • وكان من شدة محافظة هذا الجمهور ان أصبحت بعض الموضوعات محرمة على الأديب مثل الجنس مثلا • وكان هناك نوع من الرقابة المتعارف عليها

رقابة أملاها الرأي العام ، تمنع تداول هذه الأنواع من القصص ولكنها كانت لاتجد حرجا فى القراءة عن الغموض والحب والمغامرات •  
وكتب « تاكرى » يقول :

« لن يقبل مجتمعا ما هو طبعى • ولقد احتجت سيدات كثيرات وتخلى عنى مشتركون كذلك لأتنى وصفت رجلا يقاوم الاغراء ويتأثر به فى قصتى • وكان غرضى أن أقول ان للرجل احساسات يشعر بها وله من الرجولة والكرم ما يجعله يتغلب عليها • »

## ٢ - تشارلز ديكنز : ١٨١٢ - ١٨٧٠ :

ان أعظم قصصى استطاع أن يطعم هذا الجمهور الشره المكبوت هو ديكنز ويعتبر الجمهور الذى شجع ديكنز مماثلا للجمهور الذى شجع ديفو على الكتابة منذ مائة وخمسين عاما • وكان هذا الصنف من الناس ماديا ، متعطشا للآثارة ، على استعداد أن يتعلم ، جمهور شره فى شهيته • وكان على القصاص فى عصر فيكتوريا ان يشبع هذه الرغبات المختلفة والأذواق المتباينة • فكان على القصاص أن يكون فيلسوفا ، ومهرجا ، وعالما نفسيا ، وفنانا يمزج الهزل بالجد ، والعاطفية بالشعور الصادق ، والسوقية بالأدب • ومهما تكن طريقته فى الكتابة سواء أكانت الواقعية أو الخيال أو المهزلة أو المأساة أو الدرس الخلقى أو تحريك العواطف فقد كان لا بد أن يكون

الأديب أولا وقبل كل شيء • مسليا • يعطى للجمهور ما كان يجده فى المسرح القديم من بكاء وضحك فى وقت واحد •  
وتشارلز ديكنز كاتب عصبى المزاج سريع الاستارة ، وفى محاولته لارضاء جمهوره وارضاء نفسه كأديب نرى صراعا وعدم انسجام زادا فى عصيته • ففى سن الثانية عشرة نراه شابا ذكيا ، حساسا ، عصيا يضطر للعمل بعد أن أُجبر على ترك المدرسة لكى يسد دينا على والده الذى سجن من أجله • ومن هذه التجربة انقلب عالمه رأسا على عقب وتحطم الاستقرار العاطفى فى عائلته وأصبح فريسة لهذه الصدمة القاسية التى لم يستطع أن ينساها أو يشفى منها طول حياته • وقد اعترف لمؤرخ حياته جون فوستر وكان قد بلغ متوسط العمر وصار غنيا ومشهورا ، بأنه لا زال يعانى من الأحلام الفظيعة التى تذكره بهذه الفترة العصيبة من حياته • وهذه الفترة أو ما يسمى « بتذكر أيام الطفولة » نراها دائما فى قصصه • ونحن نرى فى قصصه تلك المواقف المرحية والنواحي الباسمة فى الحياة ، والفكاهة ، والراحة المنزلية ، والنظرات الحنون والاعانى وتقارع الكئوس التى يخلقها ويخترنها عقل الطفل والتى توحى بالخوف وعدم الاستقرار ، بالوجوه الشريرة التى تطل من النافذة ، ووقع أقدام القتلة والسفاحين فى الشوارع والأزقة المظلمة والسعادة التى تهددها الكوارث • ولم يعبر ديكنز فى قصصه عن احساساته الشخصية فحسب بل تكلم عن الحياة الآلية وتجرد الانسان من مبادئه وأدميته •

وكان يراود ديكنز أحيانا ، ومن أغوار سحيقة في نفسه ، شعور بالحققد نحو مجتمعه وكان هذا شعورا لا اراديا يظهر في اهتمامه بوصف جرائم القتل في قصصه واهتمامه بها في حياته • ويشبه في هذا الشأن دوستوفسكى الذى كان يعجب بديكنز وتأثيره الى حد كبير • ولهذا فقصصه تزخر بالمتناقضات : مرح وراحة نفسية وظلام وعنف وجنون وموت •

وقد يجد رجلا مثل ديكنز علاجا للجرح العميق في نفسه في علاقة طيبة مع امرأة ، ولكنه كان تعسا في حياته الجنسية • وربما كان هذا سببا من أسباب مرضه العصبى ، فقد قاسى من التوقف الجنسي في حياته أيضا •

**ويمكننا ان نقسم انتاجه الادبى الى :**

١ - قصصه الأولى ( ١٨٣٤ - ١٨٣٩ ) ومنها « مذكرات بيكويك » و « أوليفر تويست » و « نيكولاس نيكلبى » و « محل العاديات الأثرية » و « دومبى وابنه » • وكتب هذه القصص وهو تحت تأثير عاملين مهمين أولهما : قصص اليكارسك أو أدب الشطار فى القرن الثامن عشر والتي التهم منها عددا كبيرا وثانيهما : الميلو دراما المعاصرة ، وكان مولعا بالمرح ، لما فيه من مناظر قاسية تتبعها أخرى هزلية فكاهية ساخرة • وبعد هذه المرحلة يكتب ديكنز قصصه دون الاستعانة بالطريقة الدرامية •

٢ - وتبدأ الفترة الثانية بعد قصة « دافيد كوبر فيلد » فى

١٨٥٠ ويبدأ ديكنز فى خلط الترجمة الذاتية بعناصر أخرى مشوقة،  
وتصبح قصصه أكثر حبكة وأدق حساسية • ومع الحبكة العادية  
التي جرى العرف عليها والتي احتفظ بها لكي يرضى جمهوره نجد  
أنه بدأ يهتم بمجتمعه ويدخل على قصصه عنصر الرمزية ، فالضباب  
مثلا يلعب دورا هاما فى قصة « بليك هاوس » ١٨٥٣ ، والسجن  
فى « دوريت الصغيرة » ١٨٥٧ وكوم التراب فى « صديق الطرفين »  
١٨٦٥ • ونقرأ فى « بليك هاوس » :

« الضباب فى كل مكان : الضباب على سطح الماء فى النهرالذى  
ينساب حول جزر صغيرة وفى وديان خضراء ، ضباب فوق سطح  
النهرالذى يمضى ملوثا حول أرصفة الشحن فى مدينة عظيمة قذرة •  
ضباب فوق مستنقعات اسيكس وضباب فوق مرتفعات كنت • ضباب  
يزحف الى المطابخ فى سفن شحن الفحم ، ضباب يستلقى فى أحواش  
الشحن وضباب يرفرف بين معدات السفن الكبيرة وضباب يتساقط  
على جوانب الصنادل والزوارق الصغيرة... يلوح الضوء من مصابيح  
الغاز خلال الضباب فى أماكن متفرقة فى الشوارع ، يطبق الطقس  
على الأنفاس ، الضباب ما أكثفه والطين فى الشوارع ما أكثره •

وفى هذه القصص يعتبر ديكنز أقصى ناقد لعصره ، فقد  
استطاع بثاقب بصره أن يكتشف الاخطار المحدقة بمجتمعه ومواضع  
الضعف فيه • والغريب انه بالرغم من اتساع رقعة معارفه ونشاطه  
الكبير فقد كان دائما بعيدا عن مجتمعه وطيحا من الخداع الذاتى

الذى اتصف به معاصروه • وبالرغم من أننا نربطه دائما بلندن فى عصر فيكتوريا الا أنه أمضى معظم حياته بعيدا عنها وفى سنين حياته الأخيرة اعترف بأنه كان يكره المدينة • وكان لسفـره الى أمريكا أثره الكبير فى دراسة وطنه من الخارج •

وكان ديكنز يحب انجلترا التى نشأ فيها طفلا ، أما انجلترا فى عصر فيكتوريا بضبابها ودخانها ومصانعها فقد كان يكرهها ويحتقرها ويخافها • وكان يرى أن تقدمها الصناعى يسير فى ضباب كثيف وآمالها محصورة بين قضبان وجدران لسجن كبير ومجتمعها ليس الا مجموعة من السجون كما فى قصته « دوريت الصغيرة » أما سعى معاصريه وراء الثراء والجاه فيشبه طواف « صديق الطرفين » حول كومة من التراب • واستطاع ديكنز ، بعين على مجتمعه وعصره وبعين نحو الماضى ، أن يعطى شخوصه جذورا من الماضى ، من أيام فيلدنج وشكسبير ، وكان لدى ديكنز القدرة على أن ينظر للماضى الرومانتيكى خلال دموعه وابتساماته ، الى الالوان الزاهية والى اتساع الأفق أمامه وقد بدأت المساكن الشعبية والمصانع والمداخن تزحف الى المدينة وتحول الحياة الى « أيام صعبة » ١٨٥٤ • وقبل مجيء السكك الحديدية ومقدم بللى الذى ينفث دخانه وبخاره كان لا زال يذكر العربات التى تحمل المسافرين والفنادق على طول الطرق الزراعية والحانات •

لقد كان نصيب ديكنز من العبقريّة كبيرا ولكنها كانت عبقرية

ينقصها الصقل والتهذيب ، وخياله الخصب في تدبير المواقف واختلاقيها كان قلعا مضطربا وكان كثيرا ما يهمل الشكل والاطار ، ولهذا أضاف القليل الى تكتيك القصة وبقيت من بعده كما كانت عليه في القرن الثامن عشر لا تخرج عن كونها حكاية بيكاريسكية لها ميل للتهذيب والاصلاح وتنتهى بدرس خلقى وتزاوج بين السرد والحركة .

ولكن بالاضافة الى قيمة انتاجه العظيمة « كمسل » في القصة فقد استحق ثناء من تبعوه في كتابة القصة لأنه أيقظ الضمير الاجتماعي في عصره . وفي عصر شوهه التفاؤل المستمر، كان ديكنز هو الذي لا ينخدع بالمنظر الكاذب . ومع هذا لم يكن متشائما بل كان يؤمن بالعلاقة الطيبة بين الله ومخلوقاته ، وبقوة الحب التي تنتصر في النهاية . وقد نبذ التنظيم سياسيا كان أم دينيا وكان يؤمن بأن حرفية القانون تقتل وان الأنظمة مهما كانت فعالة ونافذة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تحل محل العلاقات الانسانية الدافئة بين الأفراد ، وكان يؤمن بأهمية علاقة الانسان باخوانه في الانسانية ، علاقة مبنية على الاخلاص والحب . وفي الاحسان التلقائي المتدفق كالنهر من القلب والذي لا ينضب معينه كان ديكنز يجد مثله الأعلى . وفي هذا الاحسان كان يكمن الحل الناجح والدواء الشافي لكل الحزن والبؤس اللذين يسممان الحياة حوله ولهذا يقول عنه « سانتيانا » :  
أعتقد أن ديكنز أحسن صديق يمكن للانسانية أن تقدمه لنا .

ولا يؤمن ديكنز فى قصصه بفاعلية القوانين والتشريعات فى اصلاح المفسد بل يؤمن بمسئولية الفرد وأن الخير سيأتى عن طريق الفرد وحده وخاصة الفرد المحسن • واذا كان لديكنز نظرية فهمى الاصلاح عن طريق الحب •

ومع شعورنا بعدم مقدرة ديكنز على خلق حبكة لقصصه ، واهماله فى أسلوبه وفى بعض تراكيب جملة ، وعدم قدرته على خلق الشخصوس كما كان يفعل شكسبير مثلا الا اننا نعجب به ونقدره لحيويته الدافقة التى تحيط بمواقفه وشخصوه وتخلق عالما ديكنزيا خاصا • وان كان هذا العالم لا يشبه الأصل الا انه عالم له منطقته وقوانينه وجوه الخاص به •

وديكنز أستاذ الأدب الساخر وشخصوه تصبح أحيانا أنماطا تذكرنا بالأمزجة الأربعة • فالسيد ميكاو بر يجسد التفاؤل ويوريا هيب التملق ومستر سكويرز توحش الجهل والبطش •

وديكنز هو العصر الفيكتورى نفسه ، أو على الأقل يمثل الجزء الأكبر منه ، فقد شارك العصر فى حبه للميلودراما وفى تفاؤله وحيرته • وتعتبر قصصه ، بدون المرح الذى فيها ، مسرحيات خلقية يتصارع فيها الملائكة والشياطين والغلبة فيها دائما للخيرين •

### ٣ - وليم ماكيس ناكرى : ١٨١١ - ١٨٦٣ :

ولد وليم ماكيس ناكرى فى كلكتا وكان والده يعمل فى

شركة الهند الشرقية ، ودرس في كمبردج ولكنه تركها بعد عام وحاول بعد ذلك دراسة القانون ولكنه ورث دخلا يقدر بثمانمائة جنيه في العام وأغراه ذلك بأن يهجر دراسة القانون ويرحل الى باريس . وهناك انغمس في حياة اللهو والعبث وألقى بنفسه في دوامة الحياة الباريسية وقد وجدها لذينة . ولكن هذه المتعة لم تدم طويلا لأنه ما لبث أن واجه مشكلة كسب العيش بعد أن ضاعت أمواله في محاولة فاشلة لاستثمارها ولم يصادفه النجاح في محاولاته الأولى للنشر وكان ينشر في عدة مجلات مقالات وقصصا صمم رسومها بنفسه . وهبط دخله الى الحد الأدنى في عام ١٨٣٥ فأغلق على نفسه حجراته وأخذ يقرأ بنهم كل ما تقع عليه يده من قصص وبعدها قال : « اذا لم أكب أحسن من هذا في ظرف ستة أشهر فسوف أخرج من هذه الحجرة وأشتق نفسي » . وكان مما شجعه على الخروج من هذه العزلة ودفعه للعمل المتواصل ما كان يشعر به من اشمئزاز نحو ما انتشر في ذلك الوقت من قصص تزين حياة المحتالين والمجرمين . ويرجع هذا الى أن بعض الكتاب كانوا قد شعروا بقسوة قانون العقوبات الصارم فنهضوا للدفاع عن المجرم ضد المجتمع .

وبدأ تاكري حياته الفنية بقصة « باري ليندن » ، وهي على غرار قصة فيلدنج «جوناثان وايلد» ، وهي قصة من نوع البكاريسك ترسم صورة أفاق أيرلندي عاش في القرن الثامن عشر . ويروى

« بارى ليندن » ببساطة وفخر مغامراته الشريرة وكأنها لا تنافى الأخلاق والقانون • وكان تاكرى متأثرا فى هذه القصة بروح الصحافة ولم يكن مندفعاً نحو هدفه بشعور فنى كديكنز مثلاً وقد حاول مرارا أن يجد لنفسه عملاً يعفيه من مشقة كسب عيشه عن طريق الكتابة •

وكان تاكرى سبباً الحظ فى حياته الزوجية فقد أصيبت زوجته التى كان مخلصاً لها بالجنون وكانت تصغره فى السن وعمرت بعد وفاته ثلاثين عاماً • ولم يستطع الزواج من امرأة أخرى أو يتخذ لنفسه عشيقة لأنه كان متعلقاً بزوجة أحد أصدقائه ، مسز بروكفيلده • وكان يتنازعه شخصيتان ، شخصية الأديب الخلقة وشخصية الرجل العملى ولم يكن سعيداً فى حياته وتردد كثيراً فى اتخاذ الكتابة حرفة وزاد من تعاسته فقده لثروته وحنون زوجته •

ويتأرجح تاكرى فى قصصه ما بين التهكم المستتر الذى يهتم بالفروق بين الطبقات وبين روح الواقعية التى ميزت قصصه فى النهاية وجعلت منه علماً من أعلام القصة فى العصر الفكتورى وذلك عندما بدأ سلاح التهكم يصدأ فى يده • وكان ديكنز يكتب عن حياة الفقراء وكان عاطفياً سريع الاستارة ، وكان تاكرى يكتب للطبقة الراقية وكان واقعياً ، قادراً على أن يصور الرقة فى الشعور • وفى بعض قصصه يعتبر أصدق من ديكنز إلا أنه كان ينقصه جنون البقرية التى كان ديكنز يشارك فيها شكسبير • ولم يهتم تاكرى

بالتغيرات الشاملة التي كان يضطرب بها عصره بل كان يهتم بعادات وأخلاق الطبقة الراقية من حوله • ويقول عن قصته « سوق الغرور » :

« نعم ، هذه هي سوق الغرور ، وهو ليس بالمكان الأخلاقي حقا ، ولا بالمكان المرح ، ولو انه يعج بالضجيج » •

وقد واثاه النجاح بعد نشر « سوق الغرور » في ١٨٤٦ - ١٨٤٨ وكان نجاحها سريعا • والقصة تصور حال المجتمع في أربعينات القرن التاسع عشر وقد بدأت الثروة تتدفق الى أيدي الطبقة الوسطى من الصناعة ومن التجارة في الهند وبدأ الثراء يقوض قلاع العادات القديمة وأصبح أمل الفرد أن يدخل هذه الطبقة وكان لابد لتذكرة الدخول أن تنص على « الأصل والثروة » • و « سوق الغرور » هي قصة الفتاة ، « بيكي شارب » ، التي لا تملك هذا ولا ذاك ، ولكن عوضها الله عنهما بعينين خضراوين جميلتين واردة حادة تقطع كل ما يصادفها من عقبات للوصول الى غرضها ( لاحظ أن كلمة شارب في اللغة الانجليزية معناها حاد أو ماض ) ولها عقل ذكي يدبر ويفكر في قوة وصبر واحتمال وترقب • وصممت بيكي شارب ، تلك الفتاة الموهوبة التي تتفوق على كثيرات من بنات الطبقة الراقية ، أن تأخذ نصيبها من الدنيا ، من المال الذي تراه حولها •

وتعتبر « سوق الغرور » أروع ما كتب تاكري وفيها صورة كاملة لفتاتين على طرفي نقيض في أخلاقهما • فيكي شارب ، كما

قلنا ، ذكية ولكنها متهورة وطائشة أحيانا ، وأميليلا سيدلى ، جميلة  
مهذبة تمسك بأهداب الأخلاق والفضيلة ولكنها غير ذكية - وتطفى  
شخصية بيكى شارب على شخصية اميليلا سيدلى • وأصبحت بيكى  
شارب شخصية جديدة فى القصة ، فهى ليست مثل باميللا عند  
ريتشاردسون ولكنها قريبة من « روكسانا » فى ديفو • ونجد فى  
بيكى شارب فتاة مغامرة من الطراز الأول تتحرك فى مجتمع كما  
يتحرك الحلزون فى قوقعته • والقصة دراسة عميقة فى سعة حيلة  
المرأة وجهها الغريزى للتملك والوصول ، دراسة فى ازدواج  
الشخصية وفى قدرة المرأة على التشكل ، فيكى شارب هى الفتاة  
المغامرة التى فضحت عصرها وهزمت عالمها • وبزواجها من « رودن  
كرولى » بدأت تسلق سلم المجد الى أعلى درجات المجتمع الراقى  
بأضوائه الزاهية • ولكن هذا الدرج ظل درجا سحريا ، ربما يختفى  
فى أى وقت ، وفعلًا اختفى هذا الدرج تحت تأثير أول صدمة لان  
المجتمع الراقى مجتمع قاس لا يحمى أو يرحم من رقوا اليه ما لم  
يتمتعوا بعراقة الأصل • وتظل اميلي منذ بداية القصة حتى نهايتها  
شخصية بليدة الفهم •

ولقد تجنب تاكرى فى رائعته هذه الأبطال أو اللحظات  
البطولية وقد وصف قصته بأنها « قصة بلا بطل » • وهكذا لا نجد  
صدى للقتال الدائر حيثذ فى معركة واترلو وعوضا عنه نجد صورة  
من الاضطرابات الاجتماعية فى مدينة بروكسل فى الأسابيع القليلة

التي تسبق المعركة ، ومن الاستعدادات وبوادر الحرب السياسية والمالية في لندن • ولم يسمح تاكرى لأية شخصية من شخوصه بأن تسيطر على مسرح الحوادث أو تبرز الآخرين،

وصور لنا تاكرى موقف أشخاصه من الشعب • فمنهم من حاول أن ينخرط في صفوف الشعب ، ومنهم من كان يتظاهر بذلك ومنهم من امتنع • وصور شخوصه في تصميمها وفي فشلها ولكن دون أن يجبرهم على شيء • فقد كان تاكرى يهتم بالشخص لا بالانماط •

وثاكرى جدير بمكانة ممتازة في العصر الفكتوري بالرغم من عدم اهتمامه بالشكل وقلة حماسه لتطورات عصره • وقد تجنب الحكمة المعقدة على عكس ديكنز ، وحاول أن يجعل قصته التي تبسط نفسها عادة في بحر سنوات عدة تتطور خلال الحوادث والوصف • وشخوصه عادية لا يشوه طبيعتها أي وصف مبالغ فيه ولا تظهر لنا أفكارهم الذاتية لأن تاكرى لم يكن يحذق هذا الفن • ولكنه يعوضنا عن هذا ببراعته في فن الحوار ، فهو هنا يشبه حد كبير « جين أوستن » ، فقد كان القصص في استطاعته أن يسحب مقعده ويحدث القارئ حديثا خاصا في ركن هاديء أما شخوصه فكان لها القدرة على اقناعنا بأنها تحيا حياتها الخاصة خارج القصة نفسها •

ونواحي الضعف في قصص تاكرى سببها القيود التي فرضها

عليه مجتمع الذي قاسى منه كثيرا • وكانت نظراته للحياة نظرة عميقة وثاقبة ولكنها كانت نظرة تهكمية وكان لابد لها لكي تفصح عن نفسها من جو حر لم يتوافر لثاكرى • وعليه نشأ صراع بين خياله الأخلاق والعصر الفكتورى بقيوده ، ولم يستطع ثاكرى أن يكون مخلصا لعبقريته وانتصر العصر والعرف على العبقرية •

ونحن لا نجد فى قصاصى القرن التاسع عشر من يدانى ديكنز أو ثاكرى فى مكائنه وكانت القصة قد آتت ثمارها وطفئت على سائر الأنواع الأدبية •

#### ٤ - الأخوات برونتى :

شارلوت برونتى : ١٨١٦ - ١٨٥٥

اميلى برونتى : ١٨١٨ - ١٨٤٨

آن برونتى : ١٨٢٠ - ١٨٤٩

كان بتريك برونتى رجلا أيرلنديا عصبى المزاج فشل فى تحقيق ما يصبو اليه وخاصة بعد أن هزه الحزن على وفاة زوجته التى تركته ليرعى خمس فتيات وولد فى قرية نائية جيرانه فيها من عمال المناجم الذين لا يتذوقون الأدب • وأرسل أربعا من بناته الى مدرسة داخلية وتوفيت اثنتان منهن بمرض وبائى وحضر الاثنتان الباقيتان الى هاورث حيث قاما بتعليم نفسيهما فى المنزل ، وبمساعدة طفيفة من الوالد المتزمت الحزين • وكان للطبيعة من حولهما أثرها

الكبير في تكوين شخصيتهما • وبدأت الفتيات في خلق عالم خاص بهن ، فخلقت شارلوت وخلق أخوها « برانويل » بخيالهما عالما أسماه « أنجريا » • ( وتطوى الكلمة في تناسيها معنى الغضب ) وخلقت الأختان أميلي وآن بخيالهما عالما مظلما آخر أسماه « جوندال » وكتبا عن هذه العوالم الخيالية بخط دقيق ميكروسكوبى مازال جزء منه محفوظا في المتحف البريطانى • ولم يكن هناك متنفس للفتيات سوى هذه العوالم الخيالية والطبيعة من حولهن بريحتها العاتية وصخورها الصلدة وضبابها المنتشر وأشجارها الكثيفة • وكان برانويل ، بحكم جنسه ، أسعد حظا منهن ، فكان يتردد على حانة القرية وهناك ما زال الباحثون وعلماء النفس والدارسون ينقبون عن معلومات عنه في محاولة لاماطة اللثام عن شخصيته المنحرفة فقد أدمن على تعاطى الأفيون وتوفى فى سن الثلاثين بمرض السل •

واتجهت الشقيقات الثلاث الى الكتابة بأسماء مستعارة بالرغم من جهلن بالعالم الخارجى حولهن • وتمكن من نشر قصائد شعرية وبعدها نشرن ثلاث قصص فى عام ١٨٤٧ بأسماء مستعارة « جين آير » بقلم كرر بيل ( شارلوت ) ، « مرتفعات وذرنبج » بقلم ايليس بيل ( اميلي ) ، « اجنس جراى » بقلم اكترون بيل ( آن ) • وأحرزت قصة شارلوت بروتنى نجاحا سريعا وترتب على ذلك أن خرجت من عالم صغير هو عالم راع الكنيسة الى العالم الكبير • واتصلت بذاكرى وكانت تعجب به أيما اعجاب حتى أنها أهدته الطبعة

الثانية من قصتها « جين آير » • ويعتبر انتاج آن بروتى فى مرتبة أقل من مرتبة أختيها ويمكننا التقاضى عنها •

وحاولت شاروت بروتى أن تتبع نصيحة تاكرى وتكتب قصة على غرار قصص جين أوستن • ولا شك أن تاكرى كان يشعر بحرج من جرأة شارلوت فى ابراز العاطفة النسائية فى «جين آير» بصراحة وكان هذا بدعة فى مضمار القصة فى العصر الفكتورى • ونشرت شارلوت قصتها « شيرلى » فى عام ١٨٤٩ وأثبتت القصة صعوبة امثالها لنصيحة تاكرى وذلك لان بطلة القصة كانت مستوحاة من شخصية أختها اميلى بروتى وكان فى هذا ما يكفى لتفتيت أية حبكة • وحظى الأب باتريك بروتى كذلك بنصيبه فى القصة وكان شخصا يتحدى تقاليد المجتمع الفكتورى ولا ينسجم فيه • ونشرت بعد ذلك فى عام ١٨٥٣ قصتها « فيليت » *Villette* وفيها أفسحت المجال لمهارتها الفاتقة دون قيد بما يمليه عليها مجتمعها وأوضحت عن عاطفتها نحو أستاذ بلجيكي اسمه « هيجر » كانت قد قابلته فى بروكسل وهى تعمل كمدرسة للغة الانجليزية فى مدرسة للبنات • وبالرغم من أننا نلاحظ أثر تاكرى فى هذه القصة الا أن القصة تفيض بعاطفتها الجياشة التى نراها فى قصتها « جين آير » •

وتعتبر قصة أميلى بروتى « مرتفعات وذرنبج » من أغرب القصص فى الأدب الانجليزى لانه يصعب علينا أن نجد لها نمطا معينا تنمى اليه ، ولان اعتماد اميلى على احساسها الداخلى لشيء

ملحوظ فى القصة • وقد توفيت اميلى فى سن الثلاثين دون أن تحقق ما كانت تصبو اليه من تعطش للمعلم والمعرفة • وتصور قصتها ثورة فنى وفتاة على الأوضاع والتقاليد المتفق عليها ولم تكن قصتها هى الانتاج الأدبى الوحيد الذى تركته ، بل تركت حفنة من القصائد التى تحتل مكانا ملحوظا فى الأدب الانجليزى •

وقد قابل ماثيو آرنولد أختها شارلوت قبل وفاتها بستين •  
وكتب مريثة تحدث فيها عن اميلى قال فيها :

كيف سأشددو لها ، تلك التى لم تعرف

روحها ندا فى القوة ،

فى العاطفة ، فى الحماسة ، فى الحزن ،

فى الجرأة ، منذ وفاة « بايرون »

ابن النار الذى عمت شهرته الآفاق - وهى التى هوت

حائرة ، مغمورة ، تقنى نفسها ،

تلك التى أيقظت بشدوها الجريء المحتضر ،

وكانها نافخ فى الصور ، روحى •

وتقف اميلى بروتى خارج تخوم الأدب الفكتورى كما وقف « بليك » من قبلها خارج تخوم أدب القرن الثامن عشر ، وتختلف اميلى عن أختها شارلوت ، فلم تحول نظرها الى العالم الخارجى ، وظلت ترسم شخصها من واقع حياتها • ونحن لا نجد لهذا العالم

الذى صورہ ديكنز أو تاكرى وجودا فى قصتها • واذا كان ديكنز قد حاول أن يجيب عن السؤال : كيف يسير العالم ؟ وما هى تطوراتہ؟ كانت اميلى تسأل نفسها : ما معنى الحياة ؟ فهى تنظر الى شخصها وعلاقتهم بالكون الذى يعيشون فيه ، بالزمان والأزل ، بالموت والقدر وطبيعة الكون • وهكذا تلعب الطبيعة والظواهر الطبيعية دورا هاما فى قصتها ولهذا فهى أقرب الى توماس هاردى كما سنرى • فالعواصف فى قصتها لها نفس الأهمية كالهدوء الذى يسبقها ويليهما، وشخصها لا تدم على ما تفعل ولا تحاول أن تبرر تصرفاتها أو تكبت عواطفها حتى ولو كانت قاسية وهادمة • ونرى فى قصتها أن الفرق بين ما هو خطأ وما هو صواب ، بين ما هو خير وما هو شر ، بين ما هو متفق مع القيم الأخلاقية وبين ما هو مختلف معها لا يشغل بالها ، ولهذا فهى تشبه الى حد كبير د • ه لورنس • والصراع فى قصتها ليس صراعا بين الخير والشر ولكنه صراع بين ما ترغب فيه الكاتبة وما لا ترغب وهنا تشبه الى حد ما الفيلسوف دافيد هيوم • فشخصها تتصرف بما تمليه عليها أحاسيسها ولهذا من الصعب أن نحكم عليهم •

و « مرتفعات وذرنيج » تنتمى ، كقصة غرامية ، الى ترايستران وأيزولت وروميو وجوليت وكان مقورا لمثل هذه المأساة العاطفية أن تنتهى بفاجعة لأن الحياة لا تحتل مثل هذا الحب الغيف • ولم تكف اميلى برونتى بتصوير العاطفة المشبوبة فى قصتها بل حملتها

تضمينا وبعدا ميتافيزيقيا • واذا كان للقصة غرض فهو غرض تقنى به « بليك » فى قصائده الصوفية من قبلها وهو أن القوة هى الفرح الأزلى وأن ما نعتبره شرا أو خيرا ينبع من مصدر واحد • فالفوضى والتنافر والعنف والصراع غرامة يجب أن ندفعها لفشلنا فى تحقيق معرفة نفوسنا وامكاناتنا العيش فى تناسق وانسجام • فالعاطفة والعقل كل منهما يسير فى طريقه ويتبع نظاما مختلفا • و «هيشكيلف» ليس شريرا أو شيطانا ولكنه ينبوع لقوى متفجرة متنافرة لم تجد لنفسها مخرجا خلافا بناء لتعبر به عن نفسها عن طريق الحب •

فالخير والشر اذن ما هما الا صورا فكرية، أو محاولات ذهنية للتبرير ، والحقيقة تكمن خلفهما • وقبل عصر «فرويد» استطاعت اميلي أن تغوص فى أعماق النفس البشرية وأن تصل الى معرفة أن الانسان يمكنه أن يكبت بعض هذه النزوات ولكن على حساب شخصيته ككل • و « مرتفعات وذرنبج » أقرب الى المسرحية الذهنية منها الى القصة وتعتبر الشخصيات فيها رموزا مجسدة للقوى التى عصفت بشخصية اميلي برونتى نفسها • وصدق نظرها هذا الذى يستشف التجربة الانسانية يعتبر نادرا ولا يقبل التحليل أو التفسير، فهو هبة العقريية •

٥ - جورج أليوت : ١٨١٩ - ١٨٨٠ :

واذا تحولنا من اميلي برونتى الى جورج أليوت نكون كمن تحول من عالم قاس عاصف يضوى فى ضوء البرق ويرتعد تحت

صوت الرعد الى مدرج للمحاضرات تضيئه مصابيح الغاز فى جو خانق يزدحم بالرجال المتوسطى العمر ذى الرؤوس الصلعاء • فجو قصصها مليء بالسatan الأسود والقطيفة والمحادثات الثقافية وتنتشر فيه رائحة الدخان والعطور •

ولم تكتف جورج أليوت وكان اسمها الأصلي مارى آن ايفانز باستعمال الواقعية فى قصصها بل أخذت تطبيقها تطبيقا علميا على عقول شخوصها وتصل وتشرح تصرفاتهم فى محاولة لمكشف عن الدوافع • وكان من نتيجة هذا أنها أشاعت الذعر فى قلوب معاصريها وكشفت النقاب عما كان مستورا وأزاحت الستار عن كثير من مواطن الرذيلة • فقد كان عدد دور الدعارة فى العصر الفكتورى كبيرا كما أثبت ذلك أحد الباحثين فى القرن العشرين • وكانت النتيجة أن عظم شأنها وتوافد على منزلها الأدباء والمفكرون وأذكى رجال عصرها بالرغم من أنها كانت تعاشر رجلا لم يكن زوجها • وكانت مكانتها عالية وفى مأمن من الفضائح أن تسمها أو تحيط بها • وقد فقدت والدتها وهى فى سن مبكرة وألحقت بمدرسة فى كوفتري حيث التقت بكثير من المفكرين الذى سرعان ما قوضوا دعائم ايمانها المطلق بالمسيحية ولم يأل ضميرها يؤنبها طول حياتها وظل العرف يلاحقها كظلها حتى انها تزوجت قبل وفاتها بشهور قليلة من رجل يدعى « كروس ! » Cross وظل هذا العرف يؤرقها ويضطرع مع طبيعتها الايجابية وعقلها الجبار ونظرتها الموضوعية للأمور •

وأعجبت جورج أليوت « بليويس » وكان مفكرا حرا وكاتبا  
شيطا يكتب فى الفلسفة والعلوم الطبيعية ويحتل مكانا مرموقا بين  
مفكرى عصره . ولم يكن رجلا وسيما بل كان معتل الصحة بسبب  
ارهاقه فى العمل لكى يتمكن من الانفاق على زوجته التى كان منفصلا  
عنها . وافقت به جورج أليوت لاختلاصه فى العمل ولم تستطع  
أن تتزوجه وكانت مقتنعة بأن حبها له حب شريف نظيف فتحدثت  
التقاليد وعاشت معه فى منزل واحد وكانت تهذى قصصها له .

ولم تكن جورج اليوت عاطفية النزعة ولهذا رفضت الزخرف  
والبريق وجمال المظهر وأصرت على أن الجمال هو جمال الروح،  
ويمكن رؤية هذا الجمال فى العمل الصادق الذى يصدر عن ارادة  
قوية . وقلما نجد كاتبة من هذا الصنف وبهذا المزاج الغريب .  
فمعظم شخصوها من الرجال العاديين . « وفى معظم الاحيان رجال  
مغمورون ، وأحاديثهم مفككة غير مستوية . ومع ذلك فهؤلاء الرجال  
العاديون يحملون ضماير حية ويشعرون بهذا الشعور النيل الذى  
يكمن فى عمل الخير حتى ولو كان فى هذا ايلامهم ويخفون أحزانهم  
التي لا يستطيعون الافصاح عنها ، وكذلك سرورهم الخفى » .

وفكرة الرجل العادى هى احدى ملامح قصصها وكان ما يهمها  
هو تحليل الدوافع الخفية فى شخصوها ولهذا تعتبر أول كاتبة تفوص  
فى أعماق شخصوها لتكشف رغباتهم التي لا يفصحون عنها وتنظر  
داخل نفوسهم لتظهر لنا كيف تعمل الارادة الانسانية . وعالمها مليء

بالاحساس المرفف ، ولكنه احساس عقلى محض • والاحساس  
الخلقى الذى نجده فى قصصها اهدت اليه عن طريق العقل البشرى  
وليس عن طريق الخيال •

وتشعر فى انتاجها الأدبى بمحاولاتها للخروج بمفهوم القصة  
الى حيز أوسع وتوسيع امكانياتها كوسيلة للتعبير • وتحليلها لشخصية  
« آرثر دونى ثورن » بعد اغتصابه « لهيتى سوريل » يعد بدء تقليد  
جديد يستعمل تمعن الذات وفحصها ويمكن أن نعزو هذا الاهتمام  
بالدوافع الى نضوجها الفكرى • فقد كتبت أول قصة لها وسـنـها  
أربعون عاما ، وكانت قد قرأت كثيرا من كتب الفلسفة والعلوم  
وتشكل عقلها وانصقلت مواهبها بتجاربها الكثيرة •

ولم تكن جورج اليوت تجد سعادة فى الحياة وكانت فى ذلك  
تشارك أمثالها ممن نبذهم المجتمع لأنهم رفضوا أن يسيروا فى ركابه ،  
وتحققت من حياتها من أن المجتمع فى هذه الاحوال غالبا ما يكون  
هو المخطئ • والفرد هو الذى على صواب • ونجد هذه التجربة  
الذاتية فى ثايا قصصها ، وازدادت ايمانا بما كان يقوله « ليويس »  
من أن الانسان يجب أن يقاسى فى الحياة وخاصة الجنس اللطيف •  
وأصبح الاحساس بالألم مصدرا عظيما للإلهام ووجدنا كلاهما متعة  
ومتقسما وراحة من هذه الآلام فى ترجمتها الى كلمات وقصص •  
ولهذا تقاسى بطلات قصصها أمثال ماجى تاليفر واسترليون ودوروثيا  
بروك ورومولا من الصعاب والمشاكل التى مرت بها جورج اليوت

نفسها • وقصصها تبن الايمان العميق بالفلسفة القائلة بأن الطبيعة البشرية لابد لها من أن تنصهر فى بوتقة الآلام لكى تتطهر بنيرانها •

## ٦ - أنتونى ترولوب : ١٨١٥ - ١٨٨٢ :

وترك جو امبلى بروتنى العاصف وجو جورج اليوت الهادىء الحزين ونتجه الى عالم الكاتدرائية الانجليزى القح • ويطوف بنا فى هذا العالم الوقور أنتونى ترولوب الذى تمتع بشهرة طيبة فى القرنين التاسع عشر والعشرين • وأنتونى ترولوب كاتب ثرثار مثل جين أوستن ، يحب مجتمعه ويتقبله ولا يعبأ بنظريات داروين أو ماركس شأنه فى ذلك شأن جين أوستن التى لم تحركها أحداث عصرها • ويمكننا أن نصفه بأنه كاتب قادر على أن يكتب ما يشاء وبسهولة تامة • وهو فى سيرته الشخصية يناقش كتابة القصة كما لو كانت أمرا فى غاية البساطة • وكثير من قصصه كتبها فى أثناء رحلاته فى الريف وقد اهتم بالحياة الايرلندية وكانت منها مادة قصصه الأولى ومنها « قلعة ريتشموند » ١٨٦٠ وهى تدور حول مجاعة ١٨٤٦ - ١٨٤٧ فى أيرلندة وكان ترولوب شاهد عيان لها • وكان اعجاب القراء بقصصه التى تعالج حياة القساوسة فى انجلترا ومنها « مدير المستشفى » The warder عام ١٨٥٥ وأبراج بارسيثاير ١٨٥٧ يفوق اعجابهم بقصصه الايرلندية. وهذه القصص تكشف عن عالم الكاتدرائية الانجليزى القح ، عالم يسوده الهدوء ولكنه يغلى بما يجرى فى داخله من تناقضات ، عالم ظاهره الهدوء

والوقار ولكنه يقدح شررا بالمكائد من تحت هذا السطح اللامع •

وقد واثته معظم أفكار هذه القصص وهو يتأمل ذات يوم فى مشكلة التصرف فى ريع الكنيسة • وفجأة بدا له أن هناك عالما صغيرا داخل العالم الكبير، له مظهره الوقور ولا يضطرب خارجه بالأحداث، وهو فى الحقيقة عالم تسيطر عليه الأهواء والمصالح الشخصية وحب النفس والكبرياء والغرور ولا يتميز بالاحسان والمحبة والعطف والتدين • وكان الوقت مواليا لظهور « القصة الانجلىكية » • وأخذ ترولوب يلاحق القساوسة الذين يعيشون فى بذخ والتى كانت محتويات مخازنهم من الطعام والشراب أثمن فى نظرهم من محتويات مكباتهم • وكان هذا الاتجاه خطرا على رجال الدين ، ولم يكن ترولوب وحده فى هذا الميدان بل كانت هناك حركة المذهب الدينى المعروف باسم الميثوديزم والتى كانت أيضا تحارب الفساد فى الكنيسة • وما أن حل عام ١٨٥٠ الا وكانت هناك قوى تهدد الكنيسة من الخارج وصراع آخر يمزقها من الداخل • وقد تفوق ترولوب فى الكشف عن خيلاء رجال الكنيسة ومنطقهم ومميزاتهم حتى على ديكنز اذ كان لترولوب عين ميكروسكوبية تكشف عن طبائعهم وعاداتهم وكان ما يهمه من أمر الكنيسة هم الأفراد الذين يحملون لواءها وليست المنازعات العقائدية •

٧ - تشارلز ويد : ١٨١٤ - ١٨٨٤ :

واذا كنا ندين لترولوب بالقصة الانجلىكية فنحن ندين

« لتشارلز ريد » « بالقصة الاجتماعية » • وقد أضاف تشارلز ريد الذى كان يسمى « بالقصى صاحب المفكرة » - سلاحا جديدا الى الفن القصصى وهو تسجيل الحوادث وتأريخها وتدعيمها بالوثائق • ولكى يكون أمينا للواقع قام بزيارة السجون ودراسة أحوال المساجين ودرس صناعة العدد وحرقة الحمامة وأعمال البنوك وحياة البحارة على السفن • ويصف طريقته فى جمع مادته فى كتابه « اغراء شديد » وكان يفرغ نتائج دراساته وقراءاته فى قصصه •

وعندما تحول من الحاضر الى الماضى كان أمينا فى تتبعه لصغائر الأمور وتفاصيل الواقعية • وتعد قصته « الدير والموقد » ١٨٦١ أحسن ما كتب وهى تصور العصور الوسطى تصويرا حيا مفصلا للواقع مع ما فيه من بريق خداع فى بعض الأحيان • وتقع حوادثها فى القرن الخامس عشر وتصور حالة أوروبا فى عصر النهضة قيل عصر الإصلاح الدينى • وتعطى القصة صورة حية للأديرة والحانات فى ذلك الوقت • وبالرغم من واقعيتها و « مفكرته » ففها تحيز ملحوظ وعدم دقة فى الوصف اذ أنه صب جام غضبه على الكنيسة الكاثوليكية وعلى العزوبة بين القساوسة والرهبان •

٨ - صامويل بتلر : ١٨٣٥ - ١٩٠٢ :

ويظهر أثر تعاليم داروين وعلماء الأحياء فى قصص صامويل بتلر ويذكرنا فى انتاجه بروح التهكم والسخرية التى اتصفت بها

أعمال سويفت من قبله • وتعتبر قصته الأولى « طريق بنى آدم » ١٩٠٣ سيرة حياته الى حد كبير ويوضح فيها أثر التعليم في أسرة يغلب عليها الطابع الدينى • وفيها حمل بتلر بأسلوبه الساخر المرير على أنصاف الحلول وعلى روح التفاؤل اللتين اتصف بهما عصره المتزمت • وقد هاجم بتلر فى قصته « اروين فى الزيارة الثانية » ، فكرة الفردوس الأرضى • و « اروين » Erewhon مستوحاة من « يوتوبيا » لسير توماس مور ومعناها اذا قرأت بالعكس Nowhere وفى هذه القصة يهاجم بتلر فكرة التصنيع وآلية الحياة ، وفيها نقد لاذع لعبادة الآلة التى جعلت من الانسان عبدا لها • وقد درس بتلر أسباب المرض والجريمة وبحث نواحي التعليم المختلفة وبين مبلغ التناقض بين القيم والاعمال ، ولكنه لم يبلغ فى المראה والنقمة على البشرية مبلغ سويفت • ونجد فى قصصه نوعا من الحيوية والنشاط والتمتع بالحياة يخفى وراءه بصيصا من التفاؤل •

وقد أسهم بتلر فى ميدان الرأى والفكر أكثر من اسهامه فى ميدان القصة ومنها « مؤلفة الأوديسية » فى ١٨٩٧ « ومقالات عن الحياة والفن والعلم » فى ١٩٠٤ ومن كتبه العلمية « نظرية التطور ، قديما وحديثا أو نظريات بافون وايرازموس داروين ولامارك ومقارنتها بنظرية تشارلز داروين » فى عام ١٨٧٩ و « الفكرة اللاشعورية » فى ١٨٨٠ وله كثير من كتب الرحلات والمقالات النقدية •

وكان بتلر من ألمع الكتاب الساخرين ، واستعمل القصة لكي يشكك في الماضي ويحذر من المستقبل • وقد ألهم مجتمعه بسياط من النقد وهزأ من معتقداتهم الدينية والسياسية والتعليمية ، ولم يكن يؤمن بالدين ، وأضاف الى مواهبه الكثيرة نوعا من التقلب والشذوذ والانحراف • وهاجم بتلر الأسس التي بنى عليها المجتمع الفكتوري فلسفته ، وقد استغل قصاصو القرن العشرين تركته الخصبية في الأفكار أحسن استغلال ومنهم الدوس هكسلي في قصته « العالم الجديد الشجاع » و « الغوريلا والجوهر » وفورستر في قصته القصيرة « عندما تتوقف الآلة » وجورج أورويل في قصته « ١٩٨٤ » وجميعها من الصنف الذي يسخر من الاعتقاد الشائع ان في استطاعة الآلة والتصنيع أن يخلقا فردوسا في الارض •

وولد بتلر في عام ١٨٣٥ وكان والده الدكتور بتلر يعمل ناظرا لمدرسة شروزبرى ثم أصبح أسقف ليشفيلد • وتعلم صامويل بتلر في كلية سانت جون بكمبردج • واذا أخذنا بقول بتلر عن والده لعلنا أن الوالد كان يتبع في تنشئة أولاده النظرية القائلة بأنه من الضروري أن يطوع الوالد ارادة الطفل وهو في سن مبكرة قبل أن يطوع الطفل ارادة والده عندما يصبح رجلا • ومهما يكن من الأمر فلدينا فيما كتبه بتلر ما يفصح عن ثورته الشديدة ضد كل أنواع الظلم أو السلطة سواء كانت أبوية أم غيرها وهذا واضح في قصته « طريق بني آدم » • وأراد له والده أن يصبح قسيسا ولكنه

كان يميل الى الرسم واعتبر أهله هذه الحرفة بوهيمية وخبروه بين ثلاث حرف أخرى : القانون أو الطب أو التدريس • واختار التدريس وفشل فيه وحاول أن يعمل كراع للأغنام في نيوزيلنده ، ولما كان على ظهر المركب في أول ليلة في طريقه الى نيوزيلنده لم يصل مساء كعادته وكان هذا بدء اعلانه التمرد على الدين المسيحي وظل طول حياته يبحث عن « دين عقلي » ليشغل الفراغ الذي خلفه هذا التمرد •

وقد وصل بتلر بعد دراسة عميقة الى انكار المعجزة في قيامة المسيح وكان يعتقد بأن المسيح لم يصلب وأن شخصا غيره ظهر لتلاميذه • وتأملاته في هذه الفكرة أمدته بمعظم مادته في قصته الهزلية « اروين في الزيارة الثانية » ، وهي دراسة في كيفية قيام العقائد الدينية وأمضى بقية حياته يهاجم الكنيسة ورجالها ومعتقداتها وطقوسها • وكان الخمول الذهني يثيره واعتبره مرتعا خصبا لترعرع فيه الخرافات ويجف الابتكار فيه وتذبل الحقيقة •

ورجع الى انجلترا في عام ١٨٤٦ من نيوزيلنده وأثبتت تجارة الأغنام أنها تجارة مربحة وبدأ يتمتع بالحياة والتقل في أورباء وكان يعشق الموسيقى وخاصة موسيقى هاندل • وكان يعزف بمهارة ويدرس الرسم وأقام لنفسه معرضا لرسومه • وإلى جانب هذا كان يهوى الفلسفة ويقال أنه مهد لنظرية هنري برجسون عن « طاقة الحياة » وأعاد الميتافيزيقا الى الدراسات النفسية كما كان عالما مفكرا تحدى

داروين • وكان اعتراضه على نظرية داروين انها استبعدت العقل من الكون، وكان يؤمن بقوة الارادة و بانتقال الخصائص المكتسبة عن طريق الوراثة • وكثيرا ما أقحم نفسه فى مواقف كثيرة بسبب اعتداده برأيه ومنها أنه مول بحثا يقول ان الأوديسة لم يكتبها هومر بل كتبها امرأة • وأمضى بضع سنوات فى دراسة المسألة سافر فيها الى البحر الأبيض مستكشفا وعاد يقول أن مناظر الملحمة تنطبق على « ترابانى » فى صقلية وان المؤلفة تخفى اسمها الحقيقى تحت اسم « نوزيكا » فى الملحمة • ونشر كتابه « مؤلفة الأوديسة » عام ١٨٩٧ وقابله الدارسون بصمت •

وتعتبر « ايروين » قصة مسلية للغاية وتمتعت بشهرة طيبة وأصبحت نموذجا لقصاصى القرن العشرين الذين يرون ان التقدم العلمى والآلى اذا لم يصحبه تقدم مماثل فى المحبة والرحمة والعطف فلن يدوم وسيكون وبالا على الانسانية •

وقد كتب بتلر « اروين » فى عشر سنوات وبدأت كمقابلة بعنوان « داروين بين الآلات » ويذكرنا وصفه لمحاولة بطله الوصول الى الارض الغريبة التى تقع خلف التلال بديفو فى « روبنسون كروزو » • ولأول وهلة يخليل إلينا أنه على وشك أن يكتب قصة يهزأ فيها من كتاب « الجنس المقبل » للكاتب « بلوار ليتون » لأن بطل قصته يبدو وكأنه يعجب بطراز معين من الناس تبدو عليهم الصحة والعافية بالرغم من انهم وثيون • ولكن غرضه السافر

سرعان ما يتكشف لنا وتبدو القصة ساخرة وغنية بالمرح والفكاهة والامتناع . وأهم ما نلاحظه فى سكان « ايروين » هو أنهم يعتبرون العلل البدنية وكأنها انحراف خلقى والجريمة كنوع من المرض لا يعاقب عليها القانون ولا يسخر منها أحد ولا تعتبر شائنة . ولكن المرض من أى نوع كان يعرض صاحبه للعقاب الصارم والسجن ولا يشفع لصاحبه أن يدفع بأنه ورائى . وحرف بتلر قانون العقوبات التى كانت المحاكم تلوح به فى وجه المظلومين والتعساء بطريقة عجيبة لتظهر قسوته . وهكذا يصبح مرض السل فى « ايروين » جريمة لا تغتفر بينما يعتبر الاختلاس والتزوير والسرقة من الأمراض التى يجب مواساة أصحابها وتستدعى الذهاب الى « المحلل » للعلاج الخلقى والنفسى . وبنفس الطريقة التى تعامل بها المحاكم المذنب دون النظر الى حالته الاجتماعية والنفسية يودع سكان « ايروين » الرجل المريض السجن دون الاستفسار عن مشؤليته فى مرضه أو حتى الانتباه الى عامل الوراثة .

ويتعرض الدين لهجوم بتلر فى الفصل الذى يتكلم فيه عن « البنوك الموسيقية » ويقودنا فى هذا الفصل الى نفوس رجال الدين . فهم آدميون ، ضعفاء يرون أن مهمتهم مرهقة تتطلب منهم أن يثيروا حماسة الناس فيهربون منها الى الكسل . والكناشس بوجه عام ، فى نظر بتلر ، ما هى الا « بنوكا موسيقية » يحتضنها ويتعامل معها نساء القرية ولا يثق فى عملتها أى انسان . ومن يتعاملون معها يتسلمون صكوكا تصرف لهم فى الآخرة فى نظير دفع مبلغ معين من المال .

ولا تسلم جامعتى اكسفورد وكمبردج من سخريته بدراسة الآداب واللغات القديمة فى بلدة « ايروين » التى تطلق على جامعتها اسم « كلية اللاعقل » حيث يتعلم الطلبة لغة افتراضية تكمن فائدتها التى لا تقدر بمال فى أنها لا تنفع فى شىء. ويذكرنا فى هذا الفصل بجامعة « لاجادو » فى « رحلات جليفر » للكاتب سويفت •

وفى الفصل المتعلق « بالآلات » يكتب بتلر بطريقة تنبؤية عما يمكن أن يحدث فى المستقبل ، فقد اخترع سكان « ايروين » الآلة مثل الأوربيين ، ولكنهم ذعروا عندما كتب أحد فلاسفتهم مقالة أثبت فيها أن الآلة سوف تسيطر حتما على بنى الانسان • فحطموا جميع آلاتهم ومصانعهم وعادوا الى الصناعات اليدوية وسنوا قوانين تحرم استعمالها أو حتى التفكير فى ادخالها للمدينة ، وحرموا استعمال الساعات وأصبح متحف المدينة هو الدليل الوحيد الباقى على ما كان لهم من حضارة •

ويهرب بتلر من « مدينته الفاضلة » فى بالون جمع أجزاءه بنفسه ولم ينس أن يحمل معه عند هربه احدى نسائهم وكان قد وقع فى حبها • وبعد عشرين عاما عاد بتلر الى مدينة « ايروين » والقصة الثانية أفضل من ناحية الاطار والحبكة ولكنها لا تذخر بالتشويق الذى اتصفت به « ايروين » التى كانت ساخرة الى أبعد الحدود ومتهمكة على الدين عامة والمسيحية خاصة •

ويزور المدينة فى بالون بعد عشرين عاما ويدهش اذ يحسبه

الأهالى نيا هبط عليهم من السماء ويعبدونه بعد أن أطلقوا عليه اسم «ابن الشمس» إشارة الى شعره الأصفر ولونه الأبيض. ويروج لدياته هانكى وبانكى من أساتذة «كلية اللاعقل» وتحتضن «البنوك الموسيقية» الدين الجديد وتظهر مذاهب وآثار دينية جديدة ويحرم الارتداد والضلال ويدب الخلاف بين الأستاذ هانكى والأستاذ بانكى على كيفية ترجمة وكتابة كلمات «ابن الشمس» وبدلا من «واغفر لنا ذنوبنا كما تغفر نحن أيضا للمذنبين الينا» أصرروا على أن تقرأ العبارة «واغفر لنا ذنوبنا كما لا تغفر نحن للمذنبين الينا» •

وعندما أدرك «ابن الشمس» سوء التفاهم الذى وقع فيه سكان «ايروين» حاول أن يشرح لهم الحقيقة، وكاد الأهالى يحرقوه • ولحسن الحظ تمكن من الهرب من هذا الجنس البشرى الغريب •

وكان من الممكن أن يظل نجم بتلر لامعا لولا بزوغ نجم جديد وهو تلميذه ومروج أفكاره جورج برناردشو الذى اعترف بأنه مدين لبتلر بالكثير وكان وفيا لمعلمه وعنف النقاد حينما حاولوا أن يردوا أفكار بتلر الى مصادر أوربية •

ولقد قاسى بتلر فى الحقيقة من ابتكاره وفنه الابتداعى • وكان فى كل موضوع تقريرا سباقا ورائدا فى الطليعة وورث خلفه أفكاره وطوروها وصقلوها • وتمكن برنارد شو من تحويل «عصير بتلر الى شمبانيا ممتعة» • وكان بتلر أول من قاد الهجوم على الحياة الآلية وتزعم الذين يطون من قدر الجسد ضد من يحرقونه •

وهكذا ساعد على تحطيم قيود العصر الفكتورى وقيمه ومهد السبيل  
لازاحة المعتقدات الزائفة التى كان يزخر بها عصره كما مهدت ثورته  
على سلطة الوالدين السبيل لتقبل نظريات فرويد فيما بعد .

#### ٩ - توماس هاردى : ١٨٤٠ - ١٩٢٨ :

وأما قصاصنا الأخير فى هذه الدراسة فهو توماس هاردى الذى  
عاش معظم حياته فى مقاطعة وسكس وولد فى « بوكهامتون العليا »  
فى مقاطعة دورتشستر . وكانت النظريات العلمية التى نشرت فى  
الخمسينات والستينات قد بدأت تحدث تضاربا ملحوظا فى الثمانينات  
وكان هكسلى وداروين ولايل والمهندسون مشغولين بتغيير النظرة  
السائدة فى العصر الفكتورى بالنسبة للعالم والكون والانسان وكان  
هاردى ضمن هؤلاء الذين صرخوا محتجين فى وجه العلماء  
والمهندسين . وتقبل توماس هاردى الصورة التى قدمها له العلماء  
عن الكون والانسان ، ولكنه قبلها بحزن وأسف بالغين اذ كانت  
خالية من الاحساس الروحى بوجود الانسانية ، أو هكذا تصورها  
( قارن مقالات برتراند رسل فى كتابه « التصوف والمنطق » ) وشعر  
بالخطر الداهم الذى يهدد القيم الانسانية والروحانية اذا ما اعتبرنا  
الكون وكأنه آلة ضخمة دفعت الدفعة الأولى منذ زمن سحيق ومقدر  
لها أن تسير هكذا حتى تقضى فناء تاما وتحلل الى ذرات .

وحدها مزاجه الشخصى الى الابتعاد عن حمى التصنيع وما  
تسببه من قلق . وقصصه تهمل الجديد فى العلوم ، وخلفه قصصه

ومناظره ومواقفه تتكون من الهيكل الأزلى للعالم أى من الجبال  
والمستنقعات والأرض والسماء والعلاقة بين الإنسان والطبيعة الثائرة .  
ويعتبر هاردى ملحدا لم يجد ما فى المسيحية من عزاء ومواساة  
وراحة نفسية . ولكن لما عجز عن تفنيد مزاعم العلم والعلماء - فقد  
كان العلم يثبت أقدامه يوما بعد يوم وكانت نتائجه حقائق ملموسة  
لم يستطع هاردى أن يتجاهلها - نقول وعندما فشل فى مهاجمة  
التفسير المادى للتاريخ الذى قلل من أهمية الدين والعناية الالهية  
تحويل كاتبا متشائما . وشعر هاردى منذ صباه بوجود قوة خارقة فى  
قلب الأشياء توقف وتفسد على الانسان كل محاولة للأفلات من  
مصيره المحتوم . وكان هذا المصير قانونا أزليا أكبر من أن تقاومه أو  
تجدها .

وقد أحس هاردى بوجود قوة لا عقلية خلف هذه الآلة  
الضخمة ، والعالم ، كما كان يعتقد « شوبنهاور » ، لا معقول فى  
أساسه ومناف لكل منطق ، والحياة قاسية وتسير بدون هدف وما هى  
الا قوة عشواء لا يهتمها من أمر الفرد شيء . وتظهر شخصوه وكأنها  
فى قبضة قوة غاشمة لا تستطيع الأفلات منها . وأحيانا تصبح الطبيعة  
نفسها هى هذه القوة وأحيانا المصادفة العمياء أو القدر القاسى ،  
وأحيانا ختمية الغرائز والرغبات التى تنجب المأساة . ومهما كان أمر  
مذهبه الفلسفى ، سواء كان مذهبا قدريا أو حتميا فنحن دائما نراه  
والقدر يلاحقه . ويطيب لتوماس هاردى أن ينتقى لهذه القوة

الفاشمة أبطالاً وبطلات لهم حساسية فائقة لكي تدوسهم عجلة الآلة التي لا ترحم •

وقد حذق توماس هاردى فن الوصف الذى يثير فى نفس القارىء شعوراً عميقاً بما يقرأ • فهو بارع فى وصف الروائع والمناظر الريفية بطريقة تثير الحس ، كما أنه يصف الأعمال اليومية لفلاحيه بنوع من العطف ومشاركة الشعور • وأرض « وسكس » وهى مسرح حوادثه ، أرض ذكريات فيها تتوج آثار المعسكرات الرومانية القديمة رموس الجبال ، والتربة الداكنة القديمة هناك دائماً تهزأ من الانسان ومن المأسى العديدة التى هى مسرحها •

وبدأ هاردى حياته كمهندس معمارى ولكنه ترك فن المعمار الى الأدب فى سنة ١٨٧٠ • وأكسبه عمله كمهندس معمارى قدرة على تركيب قصصه تركيباً هندسياً قوياً • فنحن لا نجد فى قصصه سرداً مملاً ، أو جملاً زائدة - ونذكر أنه يضع الكلمة فوق الكلمة ، والجملة فوق الجملة حتى يتم له إقامة بنائه المتين • وظهر فيه المعمارى منذ البداية فى قصصه فى طريقة استعماله لمفردات معينة فى الوصف وحرصه على استعمال الكلمة المناسبة فى الوضع المناسب • وان كانت الحياة قاسية فى قصص هاردى فهو لا يرضى على مخلوقاته الفنية بالعطف والشفقة ، هذه المخلوقات التى جعلها فريسة للأقدار تلعب بها كيف تشاء • وكانت شفقتة ومحبتة شاملة وسعت الخلق جميعاً من بنى آدم الى ديدان الارض وطيور وحيوانات وعناكب حتى الأوراق الذابلة على الأغصان •

وكان توماس هاردى يضيف على مواقف شخصه فى قصصه ثوب الاقناع ، وتتدرج الحوادث فى التفاعل حتى يهوى البطل صريعا على طريقة المأساة عند أرسطو ، وقد اقترب من المأساة الرفيعة فى قصته « تس » و « جود الغامض » . وتميز قصصه الأخيرة بطابع الابتكار الذى نراه فى واقعته المتعمدة وفى اقترابه من الدراسة النفسية لشخصه كما نرى الصراع بين الانسان وقوى الطبيعة الشريرة الغاشمة .

وحبكات قصصه بسيطة على وجه العموم والعواطف التى يصورها هى العواطف الأساسية مثل الحب والحقد والغيرة والكراهية والطموح والتعطش للعلم والسيطرة ، ومنابع الحركة والقوى الدافعة فى شخصه معظمها نفسى . وفى تطور فنه القصصى نرى كذلك اهتمامه بذلك العالم الخارجى الذى يزخر بشتى المشاعر والأحاسيس ، وتصبح قصصه مسرحيات تتصارع فيها الارادات التى تدفعها العواطف . ومعظم هذه الارادات لا تتأثر كلية بدوافع شخصية ولكنها تضطرب وتتعدد من جراء ضربات القدر المتلاحقة .

وفلسفة فى الحياة مثل فلسفته تعتمد على اعتقاد راسخ بوجود قوتين فى العالم احدهما خيرة والأخيرة شريرة . والجزاء الخلقى هو القانون المسيطر على العالم عند هاردى وتعمل كل شخصه لا شعوريا على تدعيمه ، ويعمل هذا القانون من بعيد ويسيطر على حياة شخصه . وكل عمل مستهتر يقل ، ان آونا أو عاجلا ، محصولا وفيرا من المآسى والآلام . وفى هذا العالم لا يمكن لانسان أن يهرب

من القدر الذى يلاحقه ولهذا فعالم هاردى يميزه طابع التشاؤم وفقدان الأمل ، عالم له قوانينه الصارمة التى تحيط بأبطال قصصه .  
وتعتبر « تس » احدى روائعه وفيها تبدو نظرة هاردى للحياة أكثر اسودادا . وتكتلت كل قوى الطبيعة والقدر لتصب جام غضبها فوق رأس امرأة جميلة خلقت لتحب وتعيش فى سعادة . وأصر توماس هاردى على ملاحقة « تس » بلا هوادة حتى يثبت أن الحياة خالية من الشفقة وأن القدر لا يرحم حتى أنه تخطى حدود المعقول فى صب الكوارث فوق رأسها .

والكتاب ، كما قال عنه هنرى جيمس . « محشو بالغلطات والمغالطة » ، وقد كان القتل يظهر فى قصصه قبل « تس » أما الشنق فيظهر فى هذه القصة لأول مرة .

ويحاول هاردى أن يجعل قلب القارئ يتمزق لمنظر هذه الفتاة الرقيقة وهو يراها فريسة لسوء حظها يلاحقها حتى ترتكب جريمة قتل وتعاقب عليها بالشنق . وليس من المعقول أن تطعن « تس » « اليك » وكان الأفضل أن تتركه وتعود لزوجها ولم يثن هاردى عن عزمه أى شيء . وأخذت العدالة مجراها . وأنهى رئيس الخالدين لعبته مع تس .

ولم يكتف هاردى بدفع بطلته « تس » الى جبل المشنقة بل كان يعد فريسة أخرى للآلهة ليلهموا بها فى شخص « جود فولى » فى قصته « جود الغامض » ، ١٨٩٦ . وهى قصة « الحرب التى تستعر بين الجسد والروح » ، كما قال توماس هاردى .

وقد أثار نشر هذه القصة آراء شتى ، وكتب ناقد أمريكي يقول : « عندما انتهيت من قراءة القصة فتحت النافذة في حجرتي ليدخل الهواء النقي ، واتجهت الى رف كتبى وقلت : « حمدا لله فلا زال عندنا كبلنج وستيفنز وبارى ومسز همفرى وارد » • ولم يسر هاردى بهجوم النقاد الذى جلبته عليه فلسفته وكان تعليقه : « ان الانسان الذى يعتمد الوقوف ساكنا ليطلق عليه الناس سهامهم ، انسان بليد » ، وبعد ذلك لم يكتب قصصا واتجه لكتابة الشعر ، وضمن تجربته عن حظ الانسانية فى عمله الضخم « الحكام » • وتوفى عام ١٩٢٨ وسنه ٨٨ عاما •

ولم يكن توماس هاردى هو المتشائم الوحيد بل كان الجو الأوربي مواليا لهذا التشاؤم فى القرن التاسع عشر • وتظهر مقدرة هاردى الفنية فى نبل وثيقته ، فتفهمه للحياة والكون بما فيه من مواجهة جريئة للقدر تجعلنا نشعر أنه كان رجلا مستسلما مدعنا لا يشكو ، رجلا تملأ قلبه الشفقة من أجل اخوانه فى الانسانية – ولكنه هادى هدوء من أوتوا الشجاعة الأدبية فلا تخدعهم الآمال الخادعة • وفلسفة ذلك الرجل الشيخ كانت فلسفة قوية حزينة ولكنها فلسفة لا تدعو للبكاء ولا تبعث على الاستسلام • وبالرغم من وجود المأسى فى قصصه فجوها ليس كئيبا أو سقيما لأن هاردى دائما يرى الطبيعة والأرض نفسها أعظم من أن تنالها أقصى الأقدار على الانسانية وبجوار عظمتها تتضاءل المأسى •

## الفصل الخامس

عصر التجارب



## القصة فى القرن العشرين

### ١ - روح العصر :

يطلق المؤرخون على العصور الوسطى « عصر الايمان »  
The Age of Faith

وعلى القرن السادس عشر « عصر المغامرات »  
The Age of Adventures

وعلى القرن السابع عشر « عصر العقل »  
The Age of Reason

وعلى القرن الثامن عشر « عصر الاستتارة »  
The Age of Enlightenment

وعلى القرن التاسع عشر « عصر الايدولوجيا »  
The Age of Ideology

ويصعب علينا أن نجد لعصرنا اسما مناسباً ، فهو لم ينصرم بعد ، ولكن الآراء توحى بأنه سيكون « عصر الذرة » أو « عصر التحليل » The Age of Analysis وأطلق عليه « كولن ولسون » « عصر الهزيمة » The Age of Defeat وترجم له كتابه Religion and the Rebel تحت عنوان « سقوط الحضارة » وسبقه أزولده شينجلر فى ١٩٢٦/١٩٢٨ باصدار « تصدع العالم الغربى »

The Decline of the West وقصيدة «أودن The Age of Anxiety» عنوانها «عصر القلق» ووصف اليوت عالمه بأنه «الأرض الخراب»، عالم يسكنه «الرجال الجوف» The Hollow Men وأطلق هكسلي على عصره «العالم الجديد الشجاع»، ولكنه عالم تتصارع فيه «الغوريلا والجوهر» Ape and Essence وصور جورج اورويل ما سيكون عليه العالم في قصته «١٩٨٤»، وكتبها في عام ١٩٤٨ •

ولم تكن الأزمات حادة في العصر الفكتوري كما هي في العصر الحديث وعلى أسوأ الفروض أطلق ديكنز على عصره «أيام صعبة» Hord Times وأسماء تاكرى «سوق الغرور» • وفي الأدب نطلق على القرن العشرين «عصر الغموض والتعقيد» • وأحيانا «عصر اتجارب» وأحيانا «عصر التفقيت» نسبة الى «عصر الذرة في الفيزياء» •

وأعتقد أن أحسن معالجة للفترة ما بين عامي ١٩٠٠، ١٩٥٠ هي التي تركز على معنى «التفقت» لأنها ستقودنا حتما الى دراسة التفقت والتحليل في الفيزياء وفي التحليل النفسى وما لهما من أثر بالغ في تفقت القصة شكلا وموضوعا وتفقت الشخصوص والمواقف والحبكة و «الحدوتة» حتى اللغة ومفرداتها • ويظهر «التفقت» في النظريات القدية الحديثة كما نراه في شعر اليوت و «باوند» و «أودن» •

لقد حدث تغير شامل في الجو العلمى والثقافى والأدبى

والسياسى فى هذا القرن وأسرعت الحرب « بتفتيت » المعتقدات والفلسفات القديمة التى سادت العصر الفكتورى وما قبله وكان من نتيجتها تغير جذرى وعضوى فى الفكر والاحساس وطرق التعبير.

ولا يطلق المؤرخون أو النقاد كلمة «فكتورى» على كل ما كتب فى أثناء حكم الملكة فكتوريا فى انجلترا ١٨٩١ - ١٩٠١ ، بل على فترة معينة كانت الأفكار والعادات فيها تتسم بطابع « فكتورى » متزمت دوجماتيقي . وعند مطلع هذا القرن أخذ بعض الأدباء ينظرون الى العصر الفكتورى نظرة شك وتهكم وسخرية واعتبروه عصرا منافقا له جو خائق لا يساعد على الابتكار والحرية وتذوق الجمال ، عصرا ماديا يخلو من الاحساس والعاطفة . وجاهر هذا الفريق بأرائه واتهموا العصر بالسطحية والسذاجة فى الأفكار وأخذوا يهزءون من الشاعر « تيسون » ويتأهبون كلما قرعوا جورج اليوت ، أما ديكنز وناكرى ، فقد كانت قصصهم تقرأ بسرعة وفى قفزات طويلة من فصل الى فصل تبلغ أحيانا المائة صفحة .

وكانت هذه الطفرة سببا ونتيجة للتغيرات الهائلة فى أدب الخمسة وعشرين عاما الأولى فى هذا القرن . وأصبح كل شئ من طبيعة الكون الى الشكل والاطار فى الشعر والقصة معرضا للهجوم والنقد . فبينما كان م.ج. ويلز يراجع معتقداته الدينية عن خلق الكون كان « روبرت بروك » مشغولا بقلب شكل السونيت رأسا

على عقب ، وبينما كان جيمس جويس يعد « قبلة » العصر في  
القصة ويضفي على قصته « عوليس » سوقية ومجافاة لمعنى الأدب  
القائم على الذوق السليم والحس السليم وتفتيتا يقابل التفتيت في  
الفيزياء كان ازراياوند واليوت يكتبان شعرا يعتبر صورا ليس بينها  
رابط منطقي . وبدأت الأسس الجمالية والصنعة الفنية تطرق أبوابا  
جديدة وظهرت آثار هذه النزعة التجريدية التجريبية في شعر  
اليوت وباوند وقصص جويس وفيرجينيا وولف والدوس هكسلي  
في الثلاثينات . وأصبحت القصة لا تخضع لقواعد العقل والمنطق ،  
بل أصبحت صورة للحياة المفككة المفتتة ، وخرجت في شكل وعاء  
يضم كل المتناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخطا العجيبة  
الممزقة وكأن الانسان ينظر الى الحياة والدنيا لأول مرة وكأنها لغز .  
ولهذا نجد أحيانا ميلا شديدا في القصة الى تذكر أيام الطفولة  
البريئة وهي نزعة تظهر في فن بيكاسو كذلك .

وما اعتبره الفكتوريون جميلا ، اعتبره أحفادهم وأولادهم  
كريها لعينا . وما كان يقدره الفكتوريون ويعتزون به من أثاث  
منزلي ألقى به في سلة المهملات أو في صناديق القمامة . وان كان  
كره الأحفاد لأثاث الأسلاف عظيما فقد كان حقدهم على « الفرش  
الذهني » أعظم .

والتغير الشامل الذي بزغ مع مطلع القرن العشرين كان نتيجة  
للرغبة الملحة في محاولة الالام بكل شيء والوصول الى الحقيقة مهما

كانت مرة • وترغم هذه الحركة برناردشو وكان في طليعة المشككين،  
وهاجم ما أسماه « خرافات الدين القديمة » و « خرافات العلوم  
الحديثة » • ولم يكن هذا بسبب عدائه للدين والعلم بل لأنه كان  
يؤمن بأن كل عقيدة أو نظرية لا يمكن الأخذ بها الا اذا درسها  
الفرد وتقبلها عقله وأهم النصائح في فلسفته هي « اسأل » ، « اختبر » ،  
« افحص » « جرب » ، ولهذا يمكننا أن نطلق على العصر الحديث  
« عصر التساؤل » •

وفي تسعينات القرن التاسع عشر تأثرت القصة بحركة « الفن  
للفن » • وعلى الرغم من أنه لم يكن لهذه الحركة أثرها الكبير في  
القصة الا انها أنجبت لنا بعض القصص المرموقة وقد مهد لهذه  
الحركة جون رسكين ( ١٨١٩ - ١٩٠٠ ) في كتبه « الفنانون  
المحدثون » ، ١٨٤٣ - ١٨٦٠ « والمصاييح السبعة في فن المعمار »  
١٨٤٩ و « أحجار البندقية » ١٨٥٣ وفيها شرح مبادئ فن المعمار  
وتتدرج من الحديث عن فن المعمار الى الحديث عن العمال المهرة ثم  
أخذ يهاجم النزعة التجارية الرخيصة في عصره • واحتج في كتبه  
كذلك على بلادة شعور جمهوره تجاه الفن والجمال كما اتخذ من  
عبادة الجمال لنفسه دينا • وفي هذه الفترة تأثرت القصة بالاهتمام  
بالشكل والاطار والتكنيك في كتب هنري جيمس وصمويل بتلر ،  
وقد اهتم الأخير بنظرية الفن للفن وبالحركة الجمالية عموما •

وللأدب الانجليزي عامة والقصة خاصة ميل شديد الى عدم الخضوع لمدارس معينة ، ولا نجد مطلقا ما يطلق عليه « تدهور نهاية القرن » ، والوحدة التي نراها في أدب هذه الفترة والتجانس الظاهرين في الأعمال الأدبية هما رد فعل سيكلوجي بدأه « رسكين » كما بينا ضد جمود الاحساس في العصر الفكتوري ومن بعده أصبح « والتر باتر » ١٨٣٩ - ١٨٩٤ الأستاذ بجامعة اكسفورد رائدا لهذه المجموعة التي تعيد الجمال وتكرس الفن للفن • وتعتبر قصته « ماريوس الابقوري » ١٨٨٥ تعبيرا عن الفلسفة الجمالية لعصر يحتضر ، وأسلوبها جميل يخلو من العيوب ، وتبعه أوسكار وايلد بقصته « صورة دوريان جراي » ١٨٩١ وهي قصة صورة تظهر عليها رذائل صاحبها بينما ينعم هو بالشباب والحياة • ولغة القصة غنية ولو أنها لا تضارع قصة « ماريوس الابقوري » لباتر في جمال الأسلوب • ويحاول دوريان جراي ولورد هنري أن يلخصا لنا في القصة فلسفتها الجمالية ، ومع هذا نحس ان أوسكار وايلد كان مدركا للقيح وهو يكتب عن الجمال وكان يشعر ان هناك دودة تتخر في هذه الزهرة الجميلة • فدوريان جراي رجل فاقد الاحساس بالرغم من لباقة وحسن مظهره ويظهر لنا في النهاية على حقيقته عندما ينتقل التشويه في الخلقة اليه وترسم الرذائل على وجهه بدلا من ظهورها على اللوحة الزيتية وذلك قبل وفاته بلحظات • والكتاب يلخص لنا حياة أوسكار وايلد وحياة أولئك الذين يتمتعون بالحياة وبجمالها دون الخضوع لأي سلطان أخلاقي أو ديني أو اجتماعي •

وينتمى « روبرت لويس ستيفنسون » الى هذه المجموعة وكان صديقا لهنرى جيمس وله أسلوب رقيق ولم يخط بقلمه كلمة واحدة دون أن يراعى فيها النواحي الجمالية فى الأسلوب • ونذكره جيدا لقصصه ومنها « المخطوف » و « جزيرة الكنز » • وأخرج لنا « جورج مور » الايرلندى « حياة استر » ١٨٩٤ وهى قصة فتاة تشبه الى حد ما « تس » فى قصة توماس هاردى • وقصته « هلواز وأبيلار » تحكى قصة حب راهب وفيلسوف العصور الوسطى بتر أبيلار Peter Abelard لهلواز • وفيها احياء للعصور الوسطى بألوانها الزاهية ومغامراتها الرومانسية وفلسفة المثاليين والواقعيين بين المدرسين •

ويعرف « جورج مور » فن كتابة القصة على أنه « تابع ايقاعى منظم للحوادث فى أسلوب ايقاعى منظم للعبارات » • والقصة عنده هى « الشكل » والشخص يجب عليها أن تتشبع لتتبع توافق الألحان فى هذا الايقاع المنظم ، ولا بد من انتقاء التجارب والمواقف وتصنيفها طبقا لقواعد سيكلوجية معينة بقصد ابرازها فى اطار معين مع العناية بابرار الأضواء والظلال تماما كما فى اللوحات الزيتية • وبهذا يصبح القصص هو الصانع الماهر الذى يصقل مادته الانسانية • وأصبحت القيم الأخلاقية نسبية حتى اننا نجد أوسكار وايلد يقول : « الفن جميعه لا أخلاقى » بمعنى أنه فوق القيم الأخلاقية •

وقد يجد المؤرخ فى المستقبل فى فرويد وماركس واينشتين ثلاثة من المفكرين لهم أعظم الأثر فى الحضارة والعلم الحديث كما

كان لكوبيرنيكوس وماكيافيللى ومونتان فى القرن السادس عشر • وفى كلا القرنين يبدو أن نظاما مستقرا يأخذ فى التدهور من جراء فلسفات وعلوم نظام آخر • وفى القرن السادس عشر أفسحت نظريات بطليموس عن الكون وسيطرة المسيحية المجال الى الفردية ونظرية جديدة فى الكون وعلاقة الانسان به ، ولم يعد الانسان ذلك المخلوق الكامل ولا الأرض مركز الكون ، بل أصبحت الأرض بمن عليها معزولة فى فضاء لا نهاية له ولا تربطها بباقى الكون أية رابطة. وأخذ العلماء تدريجيا يبنون نظاما جديدا بدأ يأخذ شكله فى القرن الثامن عشر على أثر نظريات نيوتن فى التجاذب • وكان أساس هذا النظام الايمان بالتقدم وكمال الانسان • وظهر الاعتماد المطلق على العقل فى حل المشاكل الدينية والاجتماعية والفلسفية • وفى نهاية القرن التاسع عشر كان يبدو أن هذا الحال أزلى، وكان العصر يوحى بالاستقرار والاستمرار • وفى العشر سنوات التى سبقت الحرب العالمية الأولى كان الرأى العام متفائلا ويؤمن بالتقدم والازدهار بالرغم من وجود بعض الأفكار التى كانت تعمل على تقويضه ومنها نظرية التطور لداروين • وكذلك تتبأ ماركس ( ١٨١٨ - ١٨٨٣ ) بسيطرة الشعب والعمال وتدهور الارستقراطية البرجوازية وتحقيق ما تتبأ فى الثورة الروسية عام ١٩١٨ بينما كان فرويد ( ١٨٥٦ - ١٩٣٩ ) يزيع الستار عن الغريزة ويثبت انها تتحكم فى تصرفاتنا. ونشر اينشتين فى ١٩٠٥ أولى نظرياته فى النسبية وتبعها فى عام ١٩١٥ بنظرية أخرى مكملة •

وقد أوضح أحد النقاد أن هذا التغير أثبت أن كلا من ماركس وفرويد واينشتاين يشيد بأهمية ماهو في مرتبة أدنى - الجماهير عند ماركس والغرائز عند فرويد والذرة في علم الفيزياء الحديث - وأصبحت رموز ومقومات كل ماهو في «مرتبة أعلى» - الارستقراطية ورأس المال والعقل والمادة - تظاهرا وأقنعة • وكان لا بد لهذه الظاهرة أن تفسح الطريق حتى تستطيع الجماهير على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، والغرائز على الصعيد النفسي السيكولوجي والذرات على الصعيد المادي أن تجد لنفسها مكانا وتعبر عن ارادتها •

وقد صورت القصة الحديثة هذه المذاهب العريضة وهذه التغيرات في معتقدات هذه الفترة • وشجعت هذه الفلسفة الأدباء على معارضة كل ما هو متفق عليه وتقليدي ، وأعطت الأديب والجمهور حرية خالية من كل قيد أو كبت • ونلاحظ تيارين مختلفين في أدب هذه الفترة أحدهما سلبي والآخر ايجابي • وقد اتجه الأدباء السليبيون الى التهكم والسخرية اللاذعة ، ونقدوا وسخروا من التقاليد والعرف • وفي المجموعة الثانية استغل الأديب الحرية الممنوحة له في خلق طرق عديدة في التعبير وأصبح على ثقة من نفسه لكي يحمل على عاتقه واجب خلق مبادئ جديدة لتملأ الفراغ الذي خلفته المبادئ القديمة • واشتركت المجموعتان على السواء في التمتع الوثني بالحياة الذي كان يتفق والفردية الجديدة •

ولم يبق هناك شيء مقدس ، وهوت المثل العليا التي آمنوا بها الواحد بعد الآخر واكتسحتها الدماء التي أريقت في ميادين القتال في الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨ وأصبح العقل والمنطق جبلا رفيعا يسير عليه الانسان فوق هوة سحيقة تغلى بالغرائز والفوضى والمتناقضات • وبدأ الأدباء في العشرينات يهاجمون كل ما كان ينبىء بمجتمع مستقر ، ولم تسلم الكنيسة من هجومهم أو التعليم أو السياسة أو التجارة أو العلاقات الجنسية وقيود المتطهرين • واتهمت البرجوازية بأنها هي المسؤولة عن الحرب والدماء واستقبلت قصص هكسلى ، وافلين واو وميكل اين بحماسة لأنها تهاجم التقاليد وتسخر من الحرية الجنسية ، وكان تأثيرهم بفرويد عظيما • وظهر التهمك والسخرية على الحرب في القصص التي تعالجها ، ومنها « موت البطل » ، « وداعا للسلاح » ، « جزاء الجندي » ، وترجمه لامارك « كل شيء هادىء في الميدان الغربى » ومعظمها يعبر عن الفردية الفوضوية أو فتور الحماسة بالحياة •

وانتهت هذه الفترة الثائرة في أوائل الثلاثينات ، وانقلب هذا الاحساس رأسا على عقب نتيجة للتغيرات السياسية والفوضى الاقتصادية بعد الحرب • وبدأ قصاصو الثلاثينات يفقدون المرح الوثنى وابتعدوا عن فلسفة اللذة الابيقورية والقيم الفردية والغريزة وبدعوا يهتمون بالدين والتصوف والفن والتجديد في طرق التعبير أو يحاولون أن يجدوا في الماركسية علاجا لأمراض المجتمع وأخذ نفوذ فرويد - الذى كان قويا في العشرينات - يضعف الى حد ما •

وفي الثلاثينات تغير مكان الأديب في المجتمع ، وبدأ الاهتمام به يفتر ، فقد كان هناك جيش من المتعطلين في إنجلترا ، وانتشرت الفاشية في ألمانيا ، وكانت الحرب الأهلية في إسبانيا تختمر • ووجد الأديب ان غلة حرفة الأدب بدأت تقل وواجه مجتمعا أصبح فيه غير ذى بال • وكان أمامه طريقان : اما أن يضحي بتجربته الذاتية في سبيل تيار الوعي السياسى ويساير الركب ويخضع عبقريته لمطالب الايدولوجية السياسية أو يحدد عن الطريق ويتجنب المجتمع والقوى المحيطة به ويعزل نفسه عزلا في منفى يصنعه بنفسه ويحاول أن يبحث عن خلاص في الدين أو الفلسفة أو الفن أو التصوف •

وكان من الطبيعى أن ينضم الشبان منهم الى الركب السياسى ووجد كبار السن منهم - وكانوا قد تذوقوا الحرية المطلقة من قبل- الطريق وعرا وتجنبوا العناء والمشقة لأنهم وجدوا ان الثلاثينات تفتقر الى روح الحرية السابقة والمثل العليا ، فالعلوم الانسانية لم تفلح ، والفوضى الخلقية كانت تهدد بتحطيم الحضارة ، والفردية كانت عاجزة عن صد تيار المجموع ، وبدأت ثقتهم بالفلسفة المادية تنزعزع • ونرى أصدق تمثيل لهذا التيار في أعمال هكسلى مثلا جملة • فمن عام ١٩١٦ الى ١٩٢٨ بظهور « تقابل الألحان » Point Counterpoint كان التهمك والاحباط واضحين في قصصه وفي « تقابل الألحان » نجد الصراع بين العقل والغريزة ، وبين الفاشية والماركسية ، بين فلسفة لورنس الجنسية وفلسفة هكسلى العقلية • وبظهور « عالم جديد شجاع » ١٩٣٢ ، ندرك ان هكسلى

قد بدأ يفقد الأمل في فردوس أرضي لا يخلو من القيم الروحية •  
وتظهر قصته « ضرير في غزة Eyelses in Gaza » في عام ١٩٣٦  
ويظهر فيها حبه للسلام وسياسة عدم العنف والمقاومة السلمية كما  
يظهر فيها بوضوح ميله الى التصوف الذي يفصح عنه في كتابه  
الفلسفة الدائمة The perennial philosophy في ١٩٤٤ •

. وقد حاول الكتاب أن يصلوا ، كل بطريقته الخاصة ، الى  
فلسفة روحية أو فنية تسد الفراغ الذي خلفته الفلسفات القديمة •  
ونلاحظ ازدياد الاهتمام بالدين والقيم الروحية والفلسفة الهندية  
السلمية بعيدا عن نشاط الحروب والعنف • ويربط العشرينات  
بالتلاثينات فئة من الكتاب لم يهتموا بالحرب ولم تؤثر فيهم أحداث  
الفترة وهم الذين أدخلوا تعديلات وتجارب على فن القصة ومنهم  
جيمس جويس وفيرجينيا وولف •

وقد وجدت حوادث تلك الفترة خير صدى لها في القصة التي  
أثبتت مرونتها • واستطاعت القصة أن تمتص مادتها من مصادر  
مختلفة وفي العشرين سنة الأخيرة أظهرت تقدما ملحوظا نحو التعقيد  
والغموض وطففت الصنعة الفنية على الابتكار ، والتحليل على التوفيق  
والانسجام ، والتعقيد على البساطة ، والفرد على المجموع والعقل  
الباطني والهديان على العقل الواعي والمنطق ، والرمز على الايضاح ،  
والاشارة على الافصاح وأصبحت القصة خليطا عجيبا من «الحدوتة» ،  
ان وجدت ، والتحليل النفسي والعلم والموسيقى والرمز • وهذه

الظاهرة خطيرة وتهدد النثر القصصى الذى يعتبر فنا لسرد «الحدوتة» وأصبحت «الحدوتة» نفسها فى مرتبة ثانوية وطفقت طرق التعبير والسرد على الاهتمام بها • ولهذا قل عدد القصص التى تشد القارئ اليها مثل قصص ديكنز وتاكرى وفيلدينج وسكوت وجورج اليوت •

ويميز الفنون نوع من الخلط تميزت به العصور الوسطى وتفكير الطفل ، نوع من الفوضى « والبشرة المنهجية » فى سبيل عرض المادة بطريقة حية • وربما امتدت جذور هذا الميل الى الاضطرابات النفسية التى يعانى منها الانسان فى العصر الحديث ويرجع هذا الى النظريات الحديثة فى علم الفيزياء والرياضيات وعلم النفس وما كان لها من أثر فى القصة • وهذا الاتجاه فى معظم الفنون مرده الى الشعور بقصور العقل والمنطق •

ولقد استجابت القصة من زمن بعيد استجابة تامة للتيارات الحديثة فى المعرفة والفكر أكثر من استجابة الشعر أو المسرحية وهى ، كوثيقة اجتماعية أو تاريخية ، أكثر قابلية لتلقى المؤثرات الخارجية وامتصاصها وتسجيلها بدقة واحساس وافاضة لا نجدها فى الشعر أو المسرحية ، وتمكنت فى عصرنا هذا من تتبع التغيرات العلمية والسيكلوجية والاجتماعية وتشبعت بها •

وتعطى النظريات الجديدة القصة الحديثة طابعا معينا ، والمصاعب التى تقابلها القصة هى نفس المصاعب التى تقابلها فى عالمنا • ولكى نقدر القصة الحديثة وتذوقها لابد لنا من أن نلم بموضوعات شتى

قد لا تبدو مرتبطة بعضها ببعض الآخر ، وفي الوقت نفسه لابد أن يكون لدينا استعداد لتقبل التجديد والابتكار والابتداع مهما كان مجافيا للذوق السليم ومضادا للعقل والمنطق .

ولعل أكبر الصعوبات التي تستعرض القارئ الحديث الذي تعود على قراءة قصص جين أوستن وديكنز وذاكري هي التي ستقابله عندما يبدأ في قراءة القصة الحديثة ويجد نفسه مضطرا الى تغيير وجهة نظره كلية قبل أن ينتهي من قراءة الصفحة الأولى ويقابل القصص الحديث ويتعرف عليه في عالمه الخاص به . وسيجد أن ما وصل اليه في قراءته لديكنز مثلا لن يجديه في تفهم مرامي جويس وفرجينيا وولف . وبدلا من القصة الطويلة بحجمها الكبير وتقديمها للشخص ب شكل منطقي معقول وسرد منظم والتي قال عنها هنري جيمس انها « محشوة بالتوافه » سيقابل تركيزا شديدا وقفزات سريعة من فكرة الى فكرة لأن القصص الحديث يهتم بانتقاء مادته اهتماما شديدا أو يستمدّها من مصادر مختلفة بعضها خارج الزمان والمكان والنظام الاجتماعي . واضطر الأديب الى هذا التجديد والابتكار الفني والابتداع بسبب زوال القيم الفنية الماضية . فهو يحاول أحيانا أن يقلد الموسيقى في فاعليتها في التأثير على شعورنا بسهولة وبسرعة ، ويحاول أن يقلد التصوير Painting أحيانا حين يوقف أو يجمد الزمان ويعطينا صورا تظهر فيها الألوان والظلال بوضوح ويعرف هذا التكنيك في القصة بالانطباعية Imperssionism والى حد ما أصبحت مادة القصة ذهنية لا حسية ، وأخذ القصص

يستثمر رؤاه كنماذج ، وحلت الأفكار محل الشخص و تميزت  
القصة بطابع الحرية فى التحدث عن الجنس بيولوجيا وسيكولوجيا  
وأخذت القصة تعالج الكلمات وكأنها عوالم صغيرة مشحونة  
بالدلالات والرموز والمعانى ، وطرحت القصة الآراء الفكتورية  
وتأثرت الى حد كبير بالاكتشافات الجديدة فى العلوم وعلم النفس  
التحليلى وقطعت صلتها بالماضى الى حد ما .

ويقول موباسان « ان القصصى ليس غرضه أن يقص قصة ،  
أو يسلينا أو يثير شعورنا بل هدفه هو ان يجبرنا على أن نفكر ونفهم  
المغزى العميق الخفى للحوادث . وفنه لا يتجلى فى المؤثرات العاطفية  
أو فى جمال اللغة أو فى البداية المشوقة أو الصراع المؤثر ، بل  
تكمُن قدرته فى حشد التفاصيل الدقيقة المتكررة التى تستعمل على  
إبراز المغزى الجوهرى فى عمله » ، وقوله « تستعمل » يعنى ان مغزى  
القصة لن يتضح الا بعد الانتهاء من قراءتها بحرص وصبر واناة ،  
حتى نستطيع نحن أن نساعد الأديب على استكمال الصورة المراد  
إيصالها اليها . ويظهر هذا النوع من الصنعة فى قصتى جيمس جويس  
« عوليس » و « فينجانزويك » بشكل ملحوظ . ولهذا لا تجد فى  
القصة فى العصر الحديث ذلك الحشو الزائد الذى كان يميز القصة  
المسلسلة فى العصر الفكتورى ، وأهملت الشخص و أصبح جريان  
الفكر وسيولته أو ما يعرف بتيار الوعى يكونان العمود الفقرى فى  
أية قصة حديثة . واستعمل القصاصون فى إبراز هذه النزعة  
التجديدية طرقا سيكلوجية عديدة منها المونولوج الداخلى ،

والمونولوج الصامت ، ورموز العقل الباطنى ودلالات رموز الأحلام،  
وأحلام اليقظة Conscious Reverie والهذيان Hallucination والتي  
يجلبها الاجهاد أو النعاس أو الخمر أو المخدرات. وأصبحت الكلمة  
هى الوحدة المهمة فى هذه الطريقة السيكلوجية فى التعبير ولها قدرة  
على اجتذاب صور الأحلام التى تحل محل الصور المرئية . ونفذ  
الأديب من « أبواب الحس الإدراكى » The Doors of perception  
( عنوان كتاب لالدوس هكسلى ) الى متاهات العقل الباطنى  
واللاشعور .

ويجب أن نعرف أن معظم الانتاج الأدبى لم يكن من هذا  
الصنف الممتاز . ولم تؤثر التجارب الجديدة فى القصة فى جمهور  
القراء واعرضوا عن قراءة الصعب والغامض منها ولكن هذه  
التكنيكات أثرت فى القصة بوجه عام وتحررت القصة - وقد  
ساعدتها العلم الحديث على ذلك - من القيود الزمانية والمكانية فى  
السرد وأصبح الأديب حرا فى تشكيل مادته وصبها فى اطار يناسب  
السرد اللازمى واللامكانى .

## ٢ - العلم الحديث والقصة :

كان القصاصون الواقعيون فيما مضى يعيشون على أرض صلبة  
فى وقت كانت فيه الحقيقة والواقع تحت سيطرة العلم المادى ، وكان  
الواقع خاضعا للبيئة والاحصائيات التنبؤية . ولم يكن هناك شيء  
غامض - فوق أو تحت العقل والادراك أو الميكانيكية المادية - يمكنه

أن يتدخل ليفسد هذا الجو المنظم الذى تسوده نظريات داروين ونيوتن • وفى القرن العشرين بدأت القصة التى كانت تتغنى بنظرية السبب والمسبب تتدهور لأن العلم الذى كانت تصفه وتعتمد عليه أخذ فى التدهور • وأخذت علوم الرياضة والتغيرات السريعة مكان المادية الميكانيكية والبيولوجية • وكذلك ذبلت الحتمية فى الفلسفة العلمية وحل محلها « حرية الإرادة » فى الذرة والاحتمال الاحصائي ، وبهذا كف العالم عن اتخاذ صورة الآلة وأصبح الكون فكراً ، وأصبحت المادة موجة ، والموجة نوعاً من الخيال ويقول سير آرثر ادنجتون « لقد طاردتنا المادة الصلبة من حالة السيولة المستمرة الى الذرة ، ومن الذرة الالكترون ، وهناك فقدنا أثرها » (١) • وبدأ الزمان يعقد المكان وأصبح الفضاء يدور على نفسه وباختصار تنازل عالم الفيزياء عن مكانه ، اذا كان هناك مكان ، الى عالم الفيزياء الرياضى الذى يستطيع وحده أن ينظر الى الكون بطريقة رمزية علمية حديثة •

ومن جراء هذه النظريات أصبح عالم « زولا » الواقعى الطبيعى وكأنه عالم قديم • وقد مهد داروين الى حد ما لتقبل النظريات الحديثة حين قلل من أهمية الدور الذى يلعبه الانسان وجعله مجرد ذرة فى تاريخ البشرية الهائل الطويل ولم يعد الانسان أحسن المخلوقات أو أرقى الثدييات بل أصبح مخلوقاً فى مرحلة انتقالية

---

(١) Arthur, Eddington : The Nature of the Physical World, London, Collins, p. 259.

يؤدي دوره في عملية التطور • ويحدثنا اليوم سير جوليان هكسلي  
عالم البيولوجيا المعاصر عن تطور الانسان في المستقبل وكيف ان  
التطور القادم سيكون تطورا ذهنيا عقليا<sup>(١)</sup> • ويتحسر د. ه. لورنس  
على هذا الرأي لأنه يعتقد أن مصائب الانسان في العصر الحديث  
ترجع الى أنه ينمو ويتطور من خصره الى أعلى بينما يترك مادون  
الحزام كما هو أى يعنى بالعقل على حساب الجسد •

وبعد داروين ونيوتن يأتي ماكس بلانك (١٨٥٨ - ١٩٤٧)  
ويشكك في نظرية العلة والمعلول التي يركز عليها أى تفسير منطقي  
مادى ويؤكد روح عدم الاستمرار واللامعقول في علم الفيزياء  
الحديث • ووجد العلم الحديث - الذي بدأ بجاليليو والذي كان  
يحاول تفسير « كيفية » حدوث الأشياء بدلا من تفسير أرسطو لماهية  
الشيء وسببه - انه من الصعب تفسير « الكيفية » بطريقة أكيدة •  
واتساع دائرة العلم اللامرئي واللامعروف في غاية الاهمية بالنسبة  
لدراسة القصة الحديثة لأن العلم الحديث يرى أن أسرار الطبيعة  
والكون والمادة تكمن فيما وراء ادراك الانسان المحبوس في سجن  
حواسه •

وساعدت نظريات بلانك في « الكواتا » على « تفكيك » المادة  
وانكار الاستمرار وأصبحت « الكواتا » وهي أساس مادة الكون  
وحدة من الطاقة •

---

The Humanist Frame : Ed. by Sir Julion Hulexy London, (١)  
1961

وفى القصة والأدب عموما ، أصبحت فئات المادة أو قطعها  
اللامرئية أو ما أسماه بلانك « بالكواتا » هى فئات الشخص  
وخلجات النفس وشطحات الفكر والفرائز والمناظر والحوادث والحياة  
نفسها ، فلا استقرار ولا تجانس ولا ترابط ولا شكل معين .  
فالحقيقة كما يراها العالم ممتدة الى قطع صغيرة من الذرات والذرات  
الى عوالم صغيرة من الالكترونات والبروتونات والنيوترونات وكلها  
تسبح فى الخلاء . وفى الأدب أصبح من العسير على البطل فى قصة  
أن يتحكم فى عالمه وفى نفسه لأن الانسان أدرك فجأة انه - حتى  
بوسائله العلمية الحديثة - ما زال يسير ويتحرك ويعيش فى عالم  
مظلم ساكن وبوسائل لا عقلية فى بعض الأحيان . وكيف يتحكم  
الانسان وهو تحت رحمة تكوينه الجسدى وجهازه العصبى وافرازات  
غده ؟ ويقول أحد أبطال الدوس هكسلى : « لقد قدر لى أن أتصرف  
هكذا بسبب تكوينى الجسدى » فالانسان اذن مخلوق « تعذبه اللذة  
والآلم ، تحت رحمة جلده وافرازات غده ، تحت رحمة تلك  
الخيوط الرفيعة من الأعصاب » .

ولقد أدرك أينشتين أهمية نظرية « بلانك » وقال بأن جميع  
اشكال الطاقة المشعة بما فيها الضوء والحرارة وأشعة اكس تسير فى  
الفضاء فى كميات متقطعة . وأصبح الانسان غير واثق من ماهية  
الضوء التى كان يظن انه يعرفها جيدا وأخذ أينشتين يتحدث عن  
ذرات الضوء وجسيماته وساعدت نظريته على تحطيم ثقة الانسان  
بنفسه بتقويضها ايمانه بالسيية والحتمية . ولهذا نجد فى أدب القرن

العشرين ماهو ميتافيزيقى ، لا عقلى ، وصوفى ، ونعود ثانيا الى عالم الظلال عند افلاطون . فسير آرثر أذنجتون وسير جيمس جينز يعتبران - كل منهما من زاوية مختلفة - العالم وكأنه ظاهرة عقلية وليس ظاهرة مادية . والعالم السوفيتى أوسينسكى يبنى نظريته على الحدس وليس على المنطق . ولا يمكن للعلم الحديث أن يراقب الكترونا بمفرده ولا يمكننا التنبؤ بتصرفه من تجربة لأخرى . ولهذا يضطر العالم الى الالتجاء لوسائل تمكنه من دراسة مجموعة هائلة من اللالكترونات أو الذرات . ويقول ريتشارد ف . همفريز وروبرت بيرنجر فى كتابهما « المبادئ الأساسية للفيزياء الذرية » ( الترجمة العربية ) .

« ان الذرة بنواتها والكتروناتها من الصغر بحيث لا ترى . وأصغر مجموعة من الذرات أمكن رصدها الى الآن ( بوساطة الميكروسكوب الالكترونى ) تحتوى على بضع مئات الآلاف من الذرات ، ومع ذلك فمجرد هذا القول يدل على اننا نعلم أن هناك ذرات - وقد عدناها بالفعل » .

والطريقة التى يصل بها العالم الى نتائجها هى طريقة « الاحتمال الاحصائى » وهى تشبه الى حد ما الرسوم البيانية التى تستعملها شركات التأمين على الحياة . ولم ينكر العلم الحديث أهمية الدين لأنه اذا كانت الالكترونات حرة الارادة <sup>(١)</sup> والمادة ما هى الا « فكر » ،

---

After Materialism, what? by Sir Richard Clifford Tute.

(١)

فلا أقل من أن يكون هناك مكان للملائكة والدين وللتصوف في هذا الكون المتداعي • وشجعت الفيزياء الحديثة الأديب على أن يكون ذاتي النزعة • واعاته نظرية النسبية على هذا لأن كل شيء نسبي بالنسبة للإنسان الذي يقوم بإجراء التجربة • وشجع علم النفس التحليلي والنظريات الجديدة في الفيزياء الأديب على أن يعتبر الفكر أساس الكون والعالم ما هو إلا « فكرة » وأصبح الوعي نفسه غير مستمر أو منطقي تماما مثل « الكوانتا » الغير مستمرة في الفيزياء • وربما لا نجد سلوك الشخص في القصص الحديثة غير معقول إذا أخذنا في الاعتبار أن تصرف الإلكترون نفسه غير معقول •

ولم تؤثر هذه النظريات الحديثة في القصة فقط بل تعدتها إلى الشعر والنقد حين يركز « امپسون » W. Empson كل همه في النقد على الكلمات وكأنها « كوانتا » متغيرة • وهكذا نرى تشابها بين عدم الاستقرار في الإلكترونات وتغيرها المستمر وبين عدم ثبات الشخص أو الأفكار على حال واحد • وإذا كان العالم « نيلز بور » يفضل هذا التفسير للمادة على ذلك لأن أحدهما « تفسير أنيق » فلا غرو في أن علم الجماليات قد اقترب من علم الفيزياء •

ومن أهم نتائج نظرية النسبية القول بأن الإنسان لم يعد في استطاعته أن « يرى » الحقيقة الموضوعية بوضوح تام لأنه في محاولته مراقبة المادة بأجهزة خاصة تعوضه عن ضعف حواسه يشوهها ويشوه الحقيقة التي يحاول الكشف عنها •

ومن بديهيات علم الفيزياء فى القرن العشرين ذلك الرأى الذى يقول اتنا نشوه الحقيقة فى محاولتنا لقياس أى شىء بدقة • ويقول أحد العلماء ان الأمر يشبه محاولتنا الاستفسار عن صحة مريض معتل ضعيف من خلال فتحة ضيقة فى جدار حجرته بالمستشفى •

فنادى عليه « كيف حالك » • ويجيبنا « بخير » ولكن اذا كان المريض ضعيفا جدا فربما يكون المجهود الذى بذله فى الاجابة علينا سببا فى موته • وفى هذه الحالة تصبح اجابته باطلة • ويسأل عالم الفيزياء الالكترىون : « أين أنت ؟ » ويجيبه الالكترىون ، ولكن المجهود الذى يبذله الالكترىون يكون عادة سببا فى تحريكه من مكانه الى مكان جديد وبالتالي تصبح الاجابة الأولى باطلة • ومن هذا تتضح الحقيقة المذهلة وهى أن العلم ليس اديه القدرة للوصول الى معرفة دقيقة مفصلة لما نطلق عليه عادة : العالم الخارجى ، (١) •

وأصبح العالم يرتكز على نظام رياضى بحث يرمز الى الأشياء التى لا يمكن ملاحظتها أو رؤيتها • وبدأ الانسان ينظر الى الأشياء التى كان يعتبرها ثابتة وأزلية نظرة مختلفة تحكمها علاقاتها بأشياء أخرى • وأصبحت الكلمة المهمة هى « العلاقة » فى الفيزياء وفى الأدب • وتأكدت هذه النظرية عندما فقد الانسان ثقته بحواسه ،

---

(١) Warren Weaver, «A Scientist Ponders Faith» Saturday Review, Vol. 42. January 3, 1959. p.9.

فالعلاقة بين الأشياء والمناظر والمواقف والرموز والشخص  
وتصرفاتهم تفسر لنا أعمال هكسلي وفيرجينيا وولف وجويس  
وفورستر. ومع مولد « العلاقة » كف العالم والأديب عن البحث عن  
« المطلق » فليس هناك شيء رديء أو حسن خير أو شر وأصبحت  
كل الأشياء نسبية والانسان مقياس كل شيء . ولم يعد من المعقول  
أن نرى بطلا رومانتيكيا في القصة يطوع عالمه ويؤثر فيه وفي حوادثه  
بارادته . وأصبحت الارادة نفسها معرضة للهجوم والنقد ، لأنه اذا  
كانت حواس الانسان غير قادرة على اكسابه المقدرة على ملاحظة  
الأشياء والظواهر الطبيعية ، فكيف اذن سيتمكن من السيطرة على  
نفسه ، ولهذا فمعظم شخوص القصص الحديثة غير متكاملة مثل  
ستيفن في « عوليس » لجيمس جويس ونوسترومو في « نوسترومو »  
لكونراد ومسز رامزاي في « الى القنار » لفرجينيا وولف وسبتيروس  
وارن سميت في قصتها « مسز دالواي » وفيليب كوارلز في « تقابل  
الألحان » لهكسلي .

وهكذا تداعى عالم نيوتن الذي كان يتكون من أجسام مميزة  
صلبة مادية لا تتأثر بحدوث التاريخ أو بموقعها ، وبدأ يتغير تغيرا  
جذريا بظهور الآراء الجديدة في المادة والطاقة والزمان والمكان ،  
تلك التغيرات التي بدأت بفاراداي وماير الى كلارك ماكسويل  
وليلارد وارنست ماك حتى وصلت الى بلانك واينشتين . وأصبحت  
المادة - معقل الماديين - سواء اذا كانت صلبة أو غازية أو سائلة  
تضار ادراكهم لماهية المادة . وأصبحت المادة سواء في حالتها الحام أو

فى حالة منظمة تفسر على انها نوع من الطاقة فى حالة سكون واتزان الى حد ما •

وتلقف الأدباء النتائج العلمية الحديثة التى تؤكد الذاتية - لأن العلم ما هو الا صيغ عن طبيعة الكون قد تستبعد عقب ملاحظات أوسع - للدفاع عن الذاتية والشعور والاحساس الفردى بالحقيقة ، واغتموا فرصة قصور العقل والمنطق ووقوعهما فى الخطأ : فالعالم اذن لا معقول • والنظريات الحديثة شر لا بد منه ، فكيف نستطيع أن نعرف الحقيقة اذا لم نحاول أن نتصور شبحها وظلها • وبدأ الانسان يتساءل : أتبع عقلنا العاجز المغامر أم الهامنا العميق الغامض أم الحكم الغشيم لأعيننا وآذاتنا وأيدينا التى تتحسس ؟ • وأخذت أعين الأدباء تبصر فى الظلام الحال ك المحيط بهم وأخذوا يقتربون من بؤرة النور لكى يجلسوا فى كهف الفراغ ويصبحوا من أصحاب المعارف الى الأبد ومنهم اليسوت وازرا باوند فى الشعر وهكسلى وجويس وفرجينيا وولف وفورستر ولورنس فى القصة • وواجهوا اللغز بشجاعة وأصبح فن الحياة عندهم أسمى من حياة الفن •

وعندما يكف اللسان عن جميع المناقشات ويتحول الفكر وينظر فى وجل وخوف الى « الكون الغامض » The Mysterious Universe ( عنوان كتاب لسير جيمس جيتز ) يصبح الأدب لاهوتا وتصوفا وحيث لا يدلى العارف برأى قاطع بل يشير بأصبع نحو الهدف المراد تحقيقه أو نحو الحقيقة العارية التى لا يمكن التعبير عنها بكلمات لأنها

خارج الزمان والمكان • وربما ، ونحن نقرأ له ، نركز أعيننا على الأصبع الذى يشير ويخفى علينا المغزى المشار اليه • واذا كان السكوت من ذهب فهذه هى أعلى مراتب التصوف ولا بد للاديب من أن يكتب ، ولهذا يتحدث الينا عن تجربته بالأحاجى والألفاظ وأحيانا يتحدث عنها حديثا متواضعا يشبه لغو البلهاء أو كلام الأطفال الساذج الغير منطقى ، وحديثه البسيط هذا يتناسب فى هذه الحالة مع جهلنا البشرى • وأصبح انتاج القصص فى القرن العشرين يتعلق بمشكلة الخلود والموت والحياة والمعرفة والحقيقة ومكان العلم الحديث وتدهور الدين والأخلاق وعدم الثقة والخوف ، لأن العالم مهدد بالفناء ، والاستقرار شىء صعب المنال والحياة ليست شيئا منظما أنيقا ولكنها كما تقول فرجينيا وولف ، هالة من النور والظلام فى وقت واحد ، تتدفق بسرعة مذهلة وتفاجئ جميع القوانين والأشكال بما لا تتوقعه • والحقيقة ليست مانراه أو نشمه أو نسمعه وأصبح كل شىء فى القصة نسبى • فالحياة فيها القبيح والمليح والحلو والمر ، أما فى الواقع فليس هناك سوى الذرات والخواء • والحياة ليست لها حرارة أو برودة ، لا لون لها ، وصامتة وساكنة وأصبح « الانسان مقياس الأشياء جميعا » كما يقول بروتاجوراس فى محاورات أفلاطون •

ومن أثر النظريات الحديثة فى العلم ظهور احساس جديد بماهية الزمان والمكان وأصبح الزمان شعورنا بالقرب والبعد ، وأثرت نظرية النسبية فى الزمان وخرج لنا من يعرف بنسبة الزمان فاليوم

الذى يزخر بالتجارب ليدو أطول من عام خال من الذكرى  
ويتضاعف الزمن تحت مبضع الجراح ، ويمر بسرعة فى لحظات  
النسور واللذة. ونجد أحسن تعبير عن هذا الاحساس بنسبة الزمان  
فى عبارة كتبها جويس فى قصته « عوليس » وأنقلها للقارىء كما  
هى :

But tomorrow is a new day will be. Past was is today.  
What now is will then tomorrow as now was be past  
yester.(1)

ونجد أثر هذه النظرية فى القصة الحديثة ، وفى قصص  
فيرجينيا وولف يتضاءل الاحساس بالزمن الميكانيكى الذى تحكمه  
عقارب الساعة أو حركات البندول ويحل محله زمن ذاتى لا يتقيد  
بدوران الأرض حول الشمس . وفى قصة « عوليس » لجيمس  
جويس تقرأ عن أطول يوم فى تاريخ الأدب . فى يوم مستر بلوم فى  
القصة يغطى ١٨ ساعة فقط ولكنه يوم مليء بالحوادث وكأنه ١٨ عاماً.  
وحكى نيكولاس فلاماريون الفلكى الفرنسى ( ١٨٤٢ - ١٩٢٥ )  
قصة الرجل الذى رأى حوادث الثورة الفرنسية تتابع مقلوبة على  
عكس نظامها فى الزمان لأنه كان يتعد عن الأرض بسرعة تفوق  
سرعة الضوء . وحكى ه.ج. ويلز مغامرات الانسان فى المستقبل  
لركوبه «آلة الزمن» The Time Machine وتخيّل هكسلى فى قصته  
« لا بد للزمن من وقفة » ما يمكن حدوثه إذا فقد الانسان احساسه  
كلية بالزمن .

James Joyce : *Ulysses*, The Bodley Head, London, 1954.  
p. 489.

والمكان يغير الزمان كما فى رحلة فى طائرة وكما يحدث فى قصة جول فيرن « حول العالم فى ثمانين يوما » لبطلها باسبارتو ورواد الفضاء فى عصرنا • والزمان يغير المكان ، فالنجم الذى نراه فى الفضاء ، كما يقول برتراند رسل ، ليس هناك لأنه تحرك من مكانه منذ أرسل لنا الضوء الذى نراه « الآن » • فالزمان والمكان اذن من الأمور المعقدة ، فالزمن احساس بالقبل والبعد وشعور بالتدفق « الآن » وهو ذاتى ، والمكان باعتباره الاحساس بالمسافة أو بقياسها هو فى شطر منه ذاتى مادام الوضع والمسافة نسيين لنا • ومن الكتب الهامة التى تعالج الزمن كتاب دون J. W. Dunne وعنوانه  
An Experiment with time

وهكذا تبدو الحياة وكأنها شىء يتغير ويجرى وينبض بالحياة بدلا من جسم هائل مادي صلد • ومن نظرية عدم الثبات فى المادة والتى تقول انه لا يمكننا ملاحظة الكترون واحد بمفرده أخذ الأديب يعبر عن هذا القلق فى المادة وفى الشخصى الحديثة باستعمال تيار الوعى فى قصصه • وكما تقول فيرجينيا وولف فى مقال لها عن القصة الحديثة : « لا بد للقصص من أن تسجل الأفكار التى تشبه الذرات وهى تتساقط الواحدة تلو الأخرى على العقل » (١) وبتفتيت اللغة والمفردات والجمل حاول الأديب أن يعبر عن احساسه بالحياة وكأنها تابع لاسببى للانطباعات والاحساسات والتى نستطيع أن نعرف طريقها واتجاهها وما تشير اليه بعد ملاحظتنا لعدد كبير منها مع

---

Virginia Wolf : The Common Reader, London, 1929,  
pp. 184-196.

(١)

استحالة معرفة اتجاهها أو هدفها من دراسة الذرات التي تتكون منها  
تماما كما فى عالم الفيزياء ، ومن خلال هذه المتاهات يتضح لنا طريقنا  
الى المعرفة •

ومن مبدأ عدم الاستقرار وعدم المقدرة على التنبؤ نجد ظاهرة  
جديدة فى القصة فى القرن العشرين ، فقد خلق عدم الاستقرار فى  
المادة عدم استقرار مماثل فى العلاقات الانسانية وفى المجتمع . ولهذا  
لا يعبر القصاص الحديث نهاية القصة أى اهتمام ، بينما نرى معظم  
القصص فى الماضى تنتهى بالزواج ، نجد ان القصة الحديثة تنتهى  
اما بالطلاق أو الانتحار أو تبدأ بمشاكل الزواج والحياة الفردية  
والعائلية • واتخذت القصة شكل الدائرة تماما كشكل الفضاء الذى  
يسير فيه الضوء فى خط منحنى ، نفتحها حيث نريد ونقرأ حتى  
نصل الى آخر صفحة فيها ونعود الى أولها ونقرأ حتى نصل الى  
نقطة البداية وأحسن تعبير عن هذا التكنيك يظهر فى قصة جويس  
الأخيرة « فينيجانز ويك Finnegans Wake

وكما يقول ماثيو ارنولد : « نحن نهيم بين عالمين ، أحدهما  
ميت والآخر ليس فى استطاعته أن يولد » •

### ٣ - علم النفس والقصة : فرويد - يونج - برجسون •

بينما كانت نظرية النسيية والكم تشكك فى المعتقدات السابقة،  
أخذ فرويد ويونج C. G. Jung يفحصان فى أغوار النفس البشرية  
ويشيران الى العلاقة بين الانسان الناضج البالغ والطفل، وبين الانسان

المتحضر والانسان البدائي ، وأصبح لعلم الاثربولوجيا فائدة كبيرة بعد ظهور كتاب « الفصن الذهبي The Golden Bough لسير جيمس فريزر - فى عام ١٩٢٢ ، وقد كان فرويد أقرب للأدب من اينشتين لأن نظرياته عن الجنس والسيكوباتولوجى أعطت الأديب وسيلة لاكتشاف تجارب عديدة • ويقول فرويد ان تحت غطاء العقل الواعى مستتعا تنمو فيه الدوافع اللاعقلية وجذورها فى الجنس والغريزة وسلطة الوالدين والتوقف والتسلط والاحباط • وكانت بعض مؤلفات فرويد قد ترجمت الى الانجليزية قبل الحرب العالمية الأولى وكان فى استطاعة قصاصى هذه الفترة كما يقول أحد النقاد « أن يجتازوا امتحانا فى مادة فرويد فى علم النفس بتفوق » • وقد أثرت مادة فرويد ويونج فى تكنيك القصة وموضوعها واكتشف الأدباء عن طريق مؤلفاتهم ان حياة الانسان الواعية ما هى الا جزء ضئيل من حياة الفرد ، وأن العقل ليس بالمكان المنظم الذى نظنه • ويصور هكسلى هذا الاحساس بقوله ان للانسان خمس أو ست « أنفس » ، « تظهر واحدة منها فقط كجزء من جبل الثلج الذى يطفو على سطح الماء ، والباقى يظل مغمورا » <sup>(١)</sup> • وهكذا لم يعد العقل مكانا منظما لتصنيف الأفكار وابتداعها بل هو مكان مظلم يتكون من عدة طوابق بعضها فوق بعض وله « بدروم » معتم وأقية مظلمة تزخر بالمتناقضات والخرافات ويحتفظ فيها الانسان بأشلاء من التجارب الماضية تماما كما نضع الآثار القديم فى « البدروم » •

Aldous Huxley : *Adonis and the Alphabet*, London, 1956.

(١)

وعلى باب هذا «البدر» حارس قد يغفو من آن لآخر فتسلل مخلوقات البدر الغريبة زاحفة الى الأدوار العليا وتذهل سكانها • ولا يسكن هذه الدار شخص واحد بل أسرة تتكون من عدة أفراد وأقلها عددا من كانت تتكون من «دكتور جيكل ومستر هايد» • ويحاول العقل الواعي وهو رب هذه الأسرة أن يسيطر على باقي أفرادها ويوفق فيما بينهم ، ولكنه يفشل أحيانا ويحدث هرج ومرج وتتداعى الطوايق وتختلط «بالبدر» ويؤدي هذا الى الجنون •

وأخطر من هذا فقد أصبح الجنس يلعب دورا هاما في حياة الانسان وشجع هذا الاحساس باهمية الجنس الأدباء على المضي في الكتابة عن الجنس ووصف الأمراض الجنسية والنفسية دون حياء وأدى هذا الى ظهور الاعترافات ونشر المذكرات ، وما كتب لورنس الا نوع من الاعترافات ولهذا يقول لورنس « ان نشر عمل أدبي تعرية للجسد والالقاء بشيء رقيق حساس الى البغال والقروود والكلاب (١) » •

وقد مهددت نظريات «لوك» في العقل والذاكرة في نهاية القرن السابع عشر لنظريات فرويد ونرى « لورنس ستيرن » الآن وكأنه قصاص حديث • وأصبح الفكر في القرن العشرين لا يسيل من العقل بطريقة ميكانيكية مادية كما يفرض الكبد المرارة ، ولكنه يسيل بطريقة غير منظمة لا منطقية ، وله سيولة وجريان يخلو من

---

(١) انظر المقدمة التي كتبها الدوس هكسل لرسائل د. لورنس •

التسلسل المنطقي كما لا يصدر الفكر من العقل في جمل مستقيمة  
وعبارات منظمة • وما نراه في القصة الحديثة هو المونولوج الداخلي  
الصامت وهو تسجيل - ولا نقول سردا - للأفكار التي لا تنطق بها  
الشخص تسجيلا عفويا حيثما اتفق بطريقة تداعي المعاني الحر في  
العقل • ويمكن حصر أساليب استعمال علم النفس في القصة على  
النحو التالي :

١ - قطع الحديث العرضي من آن لآخر بين الشخص أو بتر  
المواقف ( أو الوصف ) في منتصفها لافساح المجال لفكرة أو خاطر  
يثيره صوت أو منظر أو كلمة أو صورة أو رائحة •

٢ - عدم الاهتمام باعطاء صورة كاملة لموقف معين أو تتبع  
الحوادث الى نهايتها المنطقية وإبراز العلاقة بين السبب والمسبب •

٣ - تواتر وتكرار الأفكار والخواطر والكلمات الرمزية  
وازدواج الفكرة الرئيسية أو الشخص أو الكلمات أو المقاطع •

٤ - ظهور نوع من الغناء الشعري الذي ينتج عن استعمال  
دقيق للكلمات والعبارات من أجل أثرها الموسيقي ومعناها وما تلقيه  
من دلالات على مواقف وكلمات أخرى وما تثيره في النفس من  
ذكريات •

٥ - انطباعية يساعد فيها تكرار الإحساسات ومدلولها وتسجيلها  
على خلق جو معين لا يظهر للأديب فيه أثر ويظل خارجه طول  
الوقت •

٦ - عدم الاكتراث بالربط المنطقي والتمعن الذهني ، وهو نوع من اللامعقولية لان العقل يعجز عن أن يعلل لتصرفات الانسان وتداعى الحواطر •

٧ - يظهر التعقيد والتعدد وكأنهما توأمان يلازمان الرجل العاطفي لا الرجل المنطقي •

٨ - ظهور الهذيان واللغو ومنطق الطفل أحيانا دون تحضير أو تحذير من الكاتب •

٩ - عدم التقيد بوحدة الزمان والمكان وتلاشيهما أحيانا لانهما ظاهرتان ذاتيتان يصعب تحديدهما في الحلم والكابوس •

وكثير من هذه الظواهر جاء عن طريق نظريات فرويد والباقي عن طريق برجسون وفلسفته اللامادية التي أثرت في « بروس » و « جيد » وجماعة القصاصين الانجليز •

وقد أكمل « برجسون » عمل علماء النفس في محاولاته لهدم الفكرة المادية للعالم ؛ ونظرته الى الزمان لها أهميتها في القصة الحديثة ويظهر أثرها في « نوسترومو » لكونراد و « الأمواج » و « مسز دالواي » و « الى الفسار » لفرجينيا وولف و « عوليس » و « صورة للفنان » لجيمس جويس و « تقابل الألحان » و « ضريبة في غزة » و « لا بد للزمن من وقفة » لالدوس هكسلي •

ويبدو لنا أن سيولة الزمان وذوبانه لم تكن من اكتشاف

السرياليين وحدهم اذ نرى أثر نظرية « برجسون » فى عجزنا عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعى عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها ، واستحالة التحليل الا عن طريق التشويه والتغير فى التجربة ذاتها تماما كما فى علم الفيزياء الحديث . وكل هذه الآراء تتضمنها فلسفة برجسون التى ساعدت على ظهور نظرية جديدة فى الفن القصصى وأضافت عنصرا آخر ساعد على التجريب فى التكنيك القصصى .

وبالاضافة الى هذا فقد بينت مؤلفات فرويد ان للرمز أو الصورة عدة معان فالرمز يحمل فى طياته أحيانا عكس ما نظنه ويتفرع فى الأحلام الى عدة دلالات . وقد أنكر « يونج » تفسير فرويد للجنس على انه الدافع السيكولوجى الرئيسى فى الحضارة ووضع نظريته فى « اللاوعى الجمعى » للجنس البشرى وبين ان هذا « اللاوعى الجمعى » ما هو الا مستودع يمكن اعتباره ارثا يرثه كل من يولد فى هذه الحضارة . ويمكننا أن نصل الى جذور الأمراض العصبية والاساطير والرموز عن طريق هذا « اللاوعى الجمعى » ولهذا يصبح الانسان المتحضر على صلة وثيقة بالانسان البدائى وأصبح من الممكن للقصصى أو الشاعر أن يربط بين التجربة « الآنية » لشخصه وبين هذه الدوافع الخفية الغامضة من الماضى البعيد . وأصبح من الممكن عن طريق الأسطورة أن يربط الأديب المواقف والشخصيات بعضها ببعض فى شكل جديد ويعلق عليها . وأحسن مثال لهذا النوع من الاستفادة من الأسطورة ما نجده فى « عوليس » لجيمس جويس ، فقد استعار

شكل وحوادث ملحمة هوميروس « الإوديسة » وأقام عليها حوادث قصته وأصبحت رحلة مستر بلوم في أنحاء دبلن وتجولاته في يومه الطويل بمثابة مغامرات لعوليس حديث ، وتجول ستيفن في القصة يقابله بحث « تيليماكوس » عن والده في الملحمة الاغريقية • وحلت مسز بلوم محل « بينيلوبي » • واستطاع عدد كبير من الأدباء أن يتناولوا بالبحث جذور الانسان الحديث بعد دراسة « يونج » وسير جيمس فريزر ويظهر الاهتمام بالاساطير والحضارات القديمة والاثربولوجيا جليا في قصص د. ه. لورنس وفي قصص فورستر وجيمس جويس • وهكذا تغير معنى المذهب الطبيعي في الأدب في القرن العشرين ولم يعد يمت بصلة الى أدب السبب والمسبب بل تعداه الى الاهتمام بالاساطير والانسان البدائي والرموز •

والزمان في عالم برجسون خليط عجيب في حركة دائمة وبسيولة، يتغير ويراوغ دائما وتسبح فيه الأشياء والحوادث غير مميزة. والزمان فوق كل هذا لا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، والسيطرة عليه – كما حاول البعض وكما نحاول يوميا – أمر صعب لانها محاولة لقياس ما لا يمكن قياسه •

ولهذا نستعاض عن الزمان بالمكان ويحدد مكان الأرض بالنسبة للشمس لنا الزمان، أو عقارب الساعة على دائرة مقسمة الى اثني عشر الزمن السيكلولوجي أو الديمومة جزاء، ولكن عن طريق Duration أنكر « برجسون » الايمان بالحقيقة المسطحة للحياة وأكد وجود

زمن لا عمل لعقارب الساعة فيه وطرق قياسه عقلية • وفي سيولة  
الزمن عند برجسون يسبح الانسان في نهر البواعث والمحركات  
والدوافع اللامعقولة والتي تتكون منها الحياة • ويصبح الانسان داخل  
الشيء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس - وهي عملية لا عقلية  
صوفية - بدلا من تأمل الشيء من الخارج أو من نافذة وهي عملية  
عقلية منطقية • وكان اعتقاده أن الحقيقة ما هي الا عالم متغير يتكون  
من عناصر يرتبط بعضها ببعض ولا يمكن للعقل الامساك بها •  
وهذه الطريقة اللاميكانيكية في التفكير جعلت الزمن بما فيه  
الماضي والحاضر يتركز في « انية واحدة مركزة » والمكان يتركز في  
« الهنا The Here and The Now » وقد رافت هذه النظرية للأدباء  
لأنها تركز كعلم الفيزياء الحديث على نسبية الحقائق وأصبحت  
نظريته في الزمن تشير الى نسبية طبيعة التجربة الانسانية • ولهذا  
نجد معظم قصاصي القرن العشرين ينكرون المطلقات في العلاقات  
الانسانية ، وطريقتهم المفككة في العرض واصرارهم على قلب  
الزمن وتغيره تعكس الايمان بعدم قيمة التجربة والتاريخ المطلقة ،  
وأصبحت القصة خليطا من الماضي والحاضر ولا تستطيع الساعة  
ضبطها ولكن الفن يستطيع أن يعكسها ، فالفن هو الذي يستطيع  
أن « يجمد » الزمن في الآنية ويوقف سيولته ويحتويه بماضيه وحاضره  
في اطار متماسك • وهنا يبدو أثر الرسم والفن في القصة التي  
تحاول أن تقلده بتجميدها الزمن أحيانا ولدينا في المذهب التعبيري  
أكبر دليل على هذا •

وبدأ كتاب القصة يستخدمون فكرة الزمان الجديدة على غرار الطريقة التي يستعملها المحلل النفسي • وفيها يحلل التجارب والذكريات على أنها دليل على الأفعال الحاضرة • وقرب برجسون بين العلم الحديث وعلم النفس عندما قال ان العقل عندما يحاول أن يفسر إحدى وجوه الحقيقة فهو يشوهها لكي تستقيم مع تفسير ميكانيكي منطقي يقبله ، ولكي نحصل على صورة كاملة للحقيقة فهناك ملكة أخرى أو حاسة سادسة وهي البصيرة أو الحدس • وكما ان العقل يتفاعل ويتعامل مع المادة فالبصيرة أو الحدس يتعامل مع اللامادى • وهذه البصيرة غريزية وحيوية ، ولهذا عملت فلسفة برجسون على اضعاف الفلسفة المادية والمذهب التجريبي اللذين أعطيا للطبيين والواقعيين أمثال زولا سلاحا قويا ، وتضافرت نظريات برجسون والرمزيين على خلق جو جديد في القصة •

#### ٤ - مشكلة التوصيل واعترااب الفنان :

عندما تحطم العالم القديم بما فيه من عقائد وتقدم ومادية كان لابد للأديب من خلق وبناء عالم جديد • ولهذا نرى عقدة أوديب في قصص د.ه. لورنس أو في البحث عن الوالد كما في «عوليس» لجيمس جويس و « الأمواج » و « الى الفئار » لفريجينيا وولف أو البحث عن آلهة جديدة كما في « قوس قزح » عند د.ه. لورنس و « نومسترومو » لكونراد و « عالم جديد شجاع » و « ضيرير في غزة » لالدوس هكسلي أو فلسفة جديدة كما في «ضيرير في غزة»

لهكسلى أو « رحلة الى الهند » لفورستر أو فى تفحص النفس وتأمل الذات كما فى « مسز دالواى » لفيرجينيا وولف و« هواردرزاند » لفورستر و « تقابل الألحان » و « لا بد للزمن من وقفة » لالدوس هكسلى وهكذا يحاول الفنان أن يخلق عالما عمل هو على تحطيمه ، وأصبح البطل فى بعض القصص تافها ، يقاسى من أعباء الرذيلة والأخطاء وبهذا لا يصبح « بطلا » ومع ذلك فنحن نشفق عليه لانه يذكرنا بأنفسنا وبضعفنا •

وقد وضع علم النفس عراقيل فى سبيل القصصى الذى يحاول أن يعتبر الادراك أو الشعور وكأنه يتحرك فى خط زمانى تاريخى مستقيم يجرى من نقطة الى نقطة أخرى • وأوحى للأديب بأن الادراك له من السيولة ما يجعله يعمل على مستويات مختلفة فى وقت واحد كما فى الموسيقى • وحيث يبدو سرد الحوادث المتسلسل المنطقى فى خط واحد مستقيم ، وعرض الأفكار فى اطار واقعى منظم وكأنه مخالف لواقع التفكير السليم وطبيعة الفكر الانسانى • وكما يقول هكسلى « ان الموتى وحدهم الذين يتصرفون على نسق واحد ثابت » فالشخص فى القصة كما فى الحياة نفسها تكيف أفعاله وتصرفاته بما مروا به من تجارب فى الماضى ، والوقت الحاضر ما هو الا تجريد غير حقيقى ، فليس هناك سوى ذلك الفيض المستمر لما حدث والذى يصب فيما سيحدث فى المستقبل • والادراك ما هو الا خليط مستمر وتذكر أيام وتجارب خلت ، والزمان ليس زمنا ميكانيكيا تحده عقارب ساعة أو حركات بندول ولكنه ديمومة

واستمرارا وليس سلسلة من المواقف الزمنية المنفصلة • فما نحن  
الا ذكرياتنا وما نعيش الا بقدر ما نعى من ذكريات وتجارب ، ولكي  
يمكننا أن نصف أنفسنا بصدق في أى لحظة من لحظات حياتنا  
يجب علينا أن نقول كل شيء عن ماضينا • والشخصية في هذه الحالة  
لا تعنى مجرد النظر الى ما خلقناه وراء ظهورنا ولكنها تصبح جزءا  
لا يتجزأ من ادراكنا لواقعنا وحاضرنا وشخصيتنا وحافزا لمستقبلنا •  
واذا كان الفرد لا يتغير عقليا بهذه الطريقة فهو في تغير وسيولة من  
الناحية الجسدية ، فأنسجتنا وخلايا الجسم تموت وتبنى نفسها كل  
لحظة ، وتتقدم في السن مع كل زفرة ، أى أننا دائما في حالة تغير  
مستمر • وتقول فيرجينيا وولف في أحد محاضراتها :

وما الذى نعيه بكلمة « الحقيقة ؟؟ » ، يبدو أن الكلمة تعنى  
شيئا لا يستقر على حال ، شيئا لا يمكننا الاعتماد عليه ، شيئا يمكننا  
أن نجد الآن في طريق مترب ، وأحيانا في ورقة من جريدة ملقاة  
في شارع ، وأحيانا في زهرة في الشمس ، وأحيانا تضيء الطريق  
لمجموعة من الناس في حجرة وأحيانا تضيء مغزى على قول عابر •  
ويقول هكسلى في وصف سيولة الفكر :

« يوجد معنوه في مكان ما في عقل الانسان يخلط مجموعة من  
الصور ثم يوزعها اعتباطا ، ثم يخلطها مرة أخرى ويوزعها في نظام  
آخر ، هكذا ، الى ما لا نهاية • بدون تسلسل زمنى • فهذا الأبله  
لا يتذكر أى فارق بين القبل والبعد • • • ومن ذا الذى سيقروا أنى

صور يعطيها وأى صور يستبقياها ؟ حيوان شهواني خائف كما يقول أتباع «فرويد»... وماذا عن الأشياء الكثيرة التي تتذكرها بدون دافع عاطفي معين أو مغزى ذهني ؟ يبدو أن الذاكرة في هذه الأحوال تكون مجرد حظ • ويبدو أنه وقت حدوث التجربة تكون بعض الذرات في العقل في وضع مناسب • و « هب » : نمسك بهذه التجربة ونسجلها ولا تمحى من الذاكرة • لا لسبب معلوم • <sup>(١)</sup> ولهذا فقد أصبح أديب اليوم يكتب التاريخ على أنه خيال بعد أن كان يكتب الخيال على أنه التاريخ •

وإذا اعتبرنا الوعي أو الإدراك سبيلا مستمرا لما نذكره وما يختزنه العقل واندفاعه الى ما توقعه ، وإذا كان رد فعل الفرد لأى موقف معين تتحكم فيه مجموعة تجاربه الذاتية الماضية فكل منا اذن سجين فرديته • وإذا كانت الحقيقة كما تراها فيرجينيا وولف وغيرها مسألة ذاتية فالتوصيل أو التفاهم بين الأفراد يصبح صعبا ان لم يكن مستحيلا فى بعض الأحيان • وكيف يكون هذا التوصيل بين أفراد يحب بعضهم بعضا ؟ كان أول قصصى اهتم بهذه الفكرة هو لورنس ستيرن ( وقد تحدثنا عنه ) الذى تعلم من « جون لوك » درسا يشبه الى حد ما الدرس الذى تعلمه كتاب القصة الحديثة من علماء النفس ، وأدرك أن تداعى المعانى يشكل ويلون العقل الفردى ويكون حاجزا بينه وبين الاتصال المباشر بعقل آخر • وفى قصته تريسترام شاندى يتكلم العم « توبى » عن نظريته فى التحصين العسكرى ويفسر أخوه

Aldous Huxley : *Eyless in Gaza*, p. 18.

(١)

ملاحظاته فى ضوء اهتمامه بتسمية الأشياء ، ويتكلم الأخ « والتر » ،  
عن الأسماء بينما يظن العم « توبى » ان أخاه يشير الى نظرية  
التحصين • ووجد « ستيرن » فى الحب حلا لمشكلته ، وأدرك أن فى  
استطاعة الحب أن يتغلب على هذه الحواجز ، فالحب يستطيع أن يدفع  
بالقضبان التى تحيط بالسجن الذى يسكنه الفرد وينفذ الى داخل  
لنفس الأخرى ويحدث التلاقى ويتم « التوصيل » •

ولكن القصصى المعاصر لا يرى الحل بهذه البساطة لانه يجد  
أن الحب نفسه فيه شىء من الأنانية وأكثر تعقيدا من مجرد عاطفة  
بين شخصين • فالحب الحقيقى عند د. هـ. لورنس مثلاً يتحقق  
عندما يشعر كل فرد بانعزاله وفرديته بينما نجد « مسز دالواى »  
ترفض حب «مستر والش» فى قصة فيرجينيا وولف «مسز دالواى»  
لأنها كانت تخشى من حبه للتملك • وهكذا تواجه الأديب مشكلة:  
كيف يمكننا الاحتفاظ بتكامل واستقلال شخصيتنا ومحاولة الاتصال  
بآخرين ؟ ووجد أديب القرن العشرين مخرج عدة من هذا المأزق •

فبعضهم يجد السلوى فى الهرب من المكان بالسفر فى رحلات  
طويلة كبشار كوليردج العجوز أو الهولندى الطائر ومنهم جويس  
ولورنس وهكسلى وفورستر • وأحيانا يجد مخرجا من الزمان بأن  
يكتب عن الماضى أو عن تجارب صوفية لا زمانية ولا مكانية مثل  
جويس وهكسلى واليوت ويتس ، وأحيانا عن طريق المخدرات أو  
التأمل أو الاجهاد مثل بودلير وهكسلى وجويس • ولكن ، هل

تساعد هذه الطرق على الهرب من هذه الوحدة القاتلة ؟ فالمشكلة هي الفرار من الزمان والمكان ، وفي الحقيقة هي فرار من النفس ذاتها . وأينما يسافر الانسان، فانه يستصحب نفسه معه . واذا تمكن من نسيانها لفترة قصيرة عن طريق المخدرات والخمر فهو يصحو ليجدها . وآخر طريق للهرب من واقعية الزمان والمكان ومن هذه النفس التي تطارد صاحبها هو الموت أو الانتحار وهذا ما فعلته فرجينيا وولف - فقد ألقت بنفسها في هذا الفيضان المستمر التي طالما تحدثت عنه وانتحرت غرقا . وفي قصتها « مسز دالواي » نرى شخصية سبتي موس وارين سميث ، التي تشبه فرجينيا وولف الى حد ما ، ونراه يدفع دفعا للانتحار لأن المجتمع ممثلا في شخصية الدكتور هولمز يحاول أن يفرض عليه تقاليده وأحكامه .

وهكذا يصبح الموت هو الحل الوحيد لهذا الموقف الذي يشعر فيه الأديب بالوحدة لأن الموت يطلق النفس البشرية من عقالها ويحررها من الجسد وتصبح جزءا لا يتجزأ من هذا الكون . ولكن هكسلي في قصته « لابد للزمن وقفة » يلاحق أحد شخوصه حتى بعد وفاته ويصف لنا تعايشه واشتياقه للذات الحية ويبعث مرة أخرى الى هذا العالم ، وتستعمل فرجينيا وولف في قصتها « الى الفناء » طريقة أخرى لتوحى بعزلة الأديب عن حوله ، فهي تنظر من خلال نافذة زجاجية مغلقة وهكذا يرى بعضنا البعض من خلال لوح من الزجاج وهو الحاجز الخفي . وقد حاول بعض القصاصين أن يهربوا من التغير المستمر لكي يمسكوا بتلك اللحظة الخالدة

بتلك « الآنية والهنا » The here and The now وعن طريقها الى المتغير . ولهذا يهتم بعض القصاصين بالتصوف مثل لورنس وجويس وهكسلي وفورستر لأن تلاشي الزمان يظهر في التجربة الصوفية في سكون مركز الدائرة حيث يتمكن المتصوف من التأمل في هدوء بعيدا عن حركة المحيط الصاخبة ، ويهرب من المتغير الذي تزخر به أطراف العجلة الدائرة الى الأبدية الأزلية السرمدية . وهنا يظهر شكل الدائرة في تركيب القصة الحديثة التي ليس لها بداية أو نهاية بل هي في شكلها كالدائرة والحل يمكن في نقطة « الآنية والهنا » .

والسفر أو الطواف قد يعنى الهروب أو الفرار ، هروب من المتغير الى الأزلى ، من الزمان الى اللازمان، ومن المكان الى اللامكان، ومن عالم الواقع الى عالم المثل ، من التعدد الى الواحد ، من الفوضى الى النظام . ويعبر الأدباء عن الهروب بطرق مختلفة أبرزها كتب الرحلات واليوميات . فهم يطوفون بأرجاء عديدة من العالم كما يبحثون داخل أنفسهم . وبعد تفكير عميق وسعى متواصل يعودون في النهاية الى الواقع الذي كانوا يهربون منه ، والى واقع ذواتهم . وكما يقول أحد أبطال هكسلي في قصته « تلك الأوراق الذابلة » :

« الهروب من المكان... ليس هروبا بمعنى الكلمة، والهروب من الزمان ليس كافيا . والهروب الى الخيال المحض لا يمنع الواقع من الاستمرار ، فما هو الا تجاهل للواقع . وأخيرا فهناك هؤلاء

الناس ، وهم أشجع من الهاربين ، الذين يلقون بأنفسهم فى خضم الحياة الواقعية المعاصرة حولهم ، وعزاؤهم انهم يجدون وسط قذارتها وغبائها وبشاعتها دلائل على وجود العطف والاحسان والشفقة وما شابه ذلك ، •

### • - الواقعية والطبيعة فى القصة :

لاحظنا ونحن نستعرض أثر العلم الحديث وعلم النفس أن أدب القرن العشرين ينحو نحو « التفيت » والتركيز على الكلمة أو « اللفظ » وكأنه عالم صغير • ويقول « اليوت » فى هذا الشأن : « فى نقدنا للشعر لابد لنا من أن نبدأ بالشعر نفسه ، فما الشعر الا كلمات رائعة فى ترتيب رائع ووزن رائع » • ويقول ازراباوند : « ما الأدب العظيم الا لغة مشحونة بالمعاني الى أقصى درجة » • وهذا التركيز على اللفظ واللغة فى القرن العشرين يعنى أكثر من اهتمام الأديب بحرفته ، فالشاعر الرومانتيكى مهما كان أميناً لرومانتيكيته لم يكن حريصاً كل الحرص على إبراز معاني كلماته أو انتقائها بنفس الدقة التى ينتقى بها الشاعر الحديث كلماته ، تلك العوالم الصغيرة المشحونة بالمعاني •

ونرى هذا الاهتمام بالمفردات فى النقد فى نظرية وليم امبسون كما نراه فى قصص فيرجينيا وولف وجيمس جويس • ولم يكن الشعر عند ورد زورث سوى ذلك الفيضان التلقائى للمواطن القوية

والشعر ما هو الا سيولة هذا الشعور القوى الفياض ، أما «اليوت» فيقول انه ليس للشاعر شخصية يريد التعبير عنها بل مجال معين ، وفي هذا المجال تلتقى الانطباعات والأحاسيس والتجارب وتختلط بطريقة غريبة غير متوقعة • فالأديب الحديث يحاول أن يحتفظ بذاته في معزل عما يريد أن يتحدث عنه بطريقة موضوعية • ونقرأ لجويس في « صورة للفنان » : « يظل الفنان كخالق الكون ، في ثانيا عمله أو خلفه أو بعيدا عنه أو فوقه لا نراه ، بعيدا عن الوجود نقيا لا يبالي ، يقلم أظافره » • ولهذا يقول صمويل بيكيت عن جويس : « ان جويس لا يكتب عن شيء ما ، ان ما يكتبه هو الشيء ذاته » • والسبب في هذا الاتجاه « هو ان دراسة الرمز وعلاقته بالمعنى ، كما تقول - سوزوان لانجر « جعلت الفلسفة تسير في طريق جديد » • وعندما يغير الفيلسوف والعالم مشاكلهما يبدأ الناقد الأدبي في تغيير طريقته ويبدأ الأديب في النظر الى العالم من حوله والى تجاربه نظرة مختلفة وتبدأ القصة أو القصيدة في اتخاذ شكل جديد ويبدأ الأدب في معالجة الموضوعات بشكل مختلف لا بشكل تقليدي • والتغير في التكنيك سواء في القصة أو القصيدة أو الفن بوجه عام من رسم وتصوير وفنون تشكيلية ، لم يحدث اعتباطا بل كان نتيجة تفاعل عدة عوامل بعضها ببعض • ويمكننا ربط هذا التغير بعلم الفيزياء الحديث واهتمامه بالعالم الميكروكوسمي ، وربطه أيضا بعلم النفس التحليلي واهتمامه بالماضي وبالتجارب الكثيرة في حياة الفرد بل وبالرجوع الى ما يطلق عليه كارل جوستاف يونج « اللاوعي

الجمعى Collective Unconscious وما يذخر به من صور  
النماذج الأولية Archetypal Images وكل هذا بدوره له علاقته  
بالفوضى والقلق النفسى وبالحركة المستمرة فى النفس البشرية  
كالحركة الدائمة فى الذرة نفسها •

ولم يتأثر الأدب وحده بهذه النظريات بل تأثرت بها سائر  
الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والتصوير • وإذا قارنا لوحة من  
لوحات تيشان Titian (Tiziano Vecellio) ١٤٧٧ - ١٥٧٦ أو  
هولين ١٤٩٧ - ١٥٤٣ بلوحة ليكاسو أو سورا لبدا لنا الفرق جليا  
ولظهر لنا أثر العلم الحديث واضحا • فالفن القديم كان يعتمد على  
المحاكاة والتقليد للواقع ويظهر فن الرسام فى اظهار التشابه بين  
الأصل والصورة ، وكان الفن انعكاسا للحياة بألوانها وأشكالها حول  
الفنان أما عند سورا Seurat مثلا فتبدو الصورة غير واضحة المعالم  
لأنه يستعمل تكنيك «التقيط» فى الرسم أو مايسمى Pointillism  
والطريقة هى أن يستعمل الفنان نقطا من الالوان الصافية دون خلطها  
على لوحة الالوان ولا تظهر الصورة بوضوح الا عن بعد ، وبعد  
تركيز شديد وتبدأ الالوان فى الاختلاط بعضها ببعض وتمتزج  
تعطى احساسا بالتوافق والانسجام الذى نراه بالعين • وهنا يظهر  
التشابه بين احدى هذه اللوحات وصفحة من صفحات قصة  
« فينيجانزويك » لجيمس جويس أو قصة من قصص فيرجينيا  
وولف • فالنقط الصغيرة الزاهية الالوان فى اللوحة الزيتية تمثل  
الوصف الدقيق لما قد يبدو تافها فى شطحات الفكر وتداعى المعانى

الحر ، ولكن المعنى أو المغزى يظهر واضحا عندما تأمل العمل الأدبي كله • وفي لوحات بيكاسو يظهر الاختلاف واضحا بين ما نشاهده بأعيننا وما يراه الفنان ببصيرته • وقد توصل « سورا » الى هذا التكنيك بعد دراسة النظريات العلمية الحديثة في عصره عن الألوان والعدسات • وكانت طريقته تنحصر في تحليل الألوان في الطبيعة الى ألوانها الأساسية ونقل هذه الألوان الى لوحته على هيئة نقط صغيرة ويترك بعد ذلك لعين المشاهد تكوينها من جديد وتجميعها لكي تغطي الألوان ما كانت عليه في الطبيعة • ونجد في مقال لفيرجينيا وولف شيئا من هذا القليل حين تقول :

« تأمل ذاتك من الداخل وسيبدو لك أن الحياة بعيدة كل البعد عن هذا • افحص لفترة قصيرة عقلا عاديا في يوم عادي • فالعقل يتقبل ما لا يعد أو يحصى من الانطباعات منها التافه والخيالي والبرائل ومنها ما ينقش بصلب حاد • وتأتي هذه الانطباعات من جميع الجهات ، سيل مستمر من الذرات التي لا تحصى ، وعندما تهبط هذه الذرات ، وعندما تتجمع لتعطي معنى ليوم الاثنين أو الثلاثاء ، نبدأ في الاهتمام بأشياء لم نكن لنعيرها اهتماما في الماضي ، وندرك أن اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك • ألا ينحصر عمل الأديب في نقل هذه الروح المتغيرة التي لا نعرفها ولا نستطيع تحديدها ؟ • ، (١)

وهكذا يحاول الأديب أن يعطي أبعادا رمزية أو ميتافيزيقية

V. Woolf : Common Reader, p. 189.

(١)

أو صوفية لما يصوره ، ويحاول أن يزواج بين العلم الحديث وعلم النفس والفن • ولهذا يتحلل الشيء الجامد ويتفتت تحت أثر الضوء في لوحات « مونه » Monet ١٨٤٠ - ١٩٢٦ الذي كان مفرما برسم نفس الشيء في أوقات مختلفة من النهار ويقابل هذا التكنيك في القصة وصف الشخصوص في فترات مختلفة من النهار ( قارن « عوليس » لجيمس جويس ) وتسجيل أفكارهم وخلجات نفوسهم وتجاربهم الذاتية وردود الأفعال السيكولوجية لكل تجربة • وربما نرى التزاوج بين العلم والفن في تطبيق النظريات العلمية عند الانطباعيين وهو الفن الذي تطور حتى وصل الى العناية بالشكل عند سيزان واهتمامه بابرار التجسيد في فنه ومنه الى التكميين وبيكاسوا حتى نصل الى الفن التجريدى والسيرىالى وفيه تظهر رؤى الفنان وعلاقتها بالمتغير في علم الفيزياء الحديث وتداعى المعانى الحر عند فرويد وبالأحلام والهلوسة •

ويقابل هذا النوع فى الموسيقى موسيقى الجاز وفى القصة ما كتبه جيمس جويس فى قصته الأخيرة « فينيجانزويك » Finnigans Wake • ونرى عند د. هـ. لورنس نفس الغوص الى العالم الميكروكوزمى الغريزى • فالتسامى عنده ليس تساميا الى أعلى بعيدا عن المستوى الانسانى الى الأزل أو الله أو النور بل هو نوع من التسامى الى أسفل بعيدا عن المستوى الانسانى الى عالم الذرة والإلكترون. عالم الغرائز والظلام والمدوافع الجنسية الغريزية

الخفية ، نوع من المضى فى طريق الجسد وتحليل دقيق للربة الجنسية حتى يصل الى نسيج الوجود والحياة •

وتعتبر الواقعية والطبيعية وكأنهما توأمان انجبتهمامادية القرن التاسع عشر • فالطبيعية كما طبقها أميل زولا « ١٨٤٠ - ١٩٠٢ » ، فى قصصه تعتبر أكثر قربا الى الناحية العلمية المادية فى سردها وتعديدها وتحليلها للدوافع والتفاصيل البيئية • وقد تأثر به قصاصو القرن العشرين ومنهم الدوس هكسلى ١٨٩٤ - ١٩٦٤ والذي يقول فى احدى مقالاته الاولى :

« أنا طبعى فى قصصى ، أراقب الحقائق وأسجلها ، أما الواقعية فتمثل الحياة بوجه عام وهى أقل اصرارا على الملاحظة الدقيقة العلمية من الطبيعية بتفاصيلها الخارجية الدقيقة للشخص والمواقف والبيئة • والادب الواقعى لا يخلو من الذاتية الرومانتيكية مهما كان الاديب مخلصا لواقعته ، ونرى فى القصة الحديثة محاولة الأدباء لنقل هذه الواقعية الأمانة الى داخل النفس البشرية ذاتها • فى قصص فيرجينيا وولف مثلا نلاحظ عدم اهتمامها بالتفاصيل الخارجية وانما ينحصر عملها فى التسجيل الأمين لخلجات النفس وشطحات الفكر فى شخصوها وأصبح تكنيك تيار الوعى يكون العمود الفقرى لمعظم القصص الحديثة • ويستغل جيمس جويس تكنيك تيار الوعى الى أبعد الحدود حتى أن بعض النقاد هاجموا طريقته لأنها تسجيل لشطحات الفكر لشخصه دون انتقاء فى •

والطبيعة كما قلنا تعتمد اعتمادا كليا على النظريات العلمية المادية وتؤكد أن كل الظواهر طبيعية ويمكن تفسيرها تفسيراً علمياً منطقياً • وشجع أدولف تين Taine ١٨٢٨ - ١٨٩٣ على انتشار المذهب الطبيعي في الأدب بشره « تاريخ الأدب الانجليزي » ١٨٦٣ و « فلسفة الفن » ١٨٥٩ وفيها يشرح ويحلل الأعمال الأدبية على أنها نتاج العصر والبيئة ، حتى ما كان منها يعالج الحالات النفسية ، ويفسر كل شيء تفسيراً مادياً •

ولكى يفرق بين واقعته الجديدة وواقعية بالزاك وفلوبير ، أطلق زولا على طريقته في الكتابة اسم « الطبيعية » ونشر مذهبه في مقاله عام ١٨٨٠ بعنوان « القصة التجريبية » • وقد يظهر الفرق بين الواقعية والطبيعية اذا ما أعطينا المثال التالي : لا يجد الواقعي غضاضة في قطع حوار بين شخصين في قصة ليقول لنا ان أحدهما قد ذهب الى المرحاض أما الطبيعي ، وهو أحرص على تسجيل الحياة بتفاصيلها الدقيقة فلا يقف عند هذا الحد بل يلاحق شخصيته الى داخل المرحاض كما فعل الايطاليون في أفلامهم السينمائية وكما فعل جيمس جويس في قصته « عوليس » عندما لاحق مستر بلوم الى هذا المكان الذي قلما يجروا أديب على اقتحامه •

والواقعية والطبيعية ما هما الا رد فعل لرومانتيكية القرن التاسع عشر ومحاولة لتنظيم مادة الرومانتيكين الذاتية الغزيرة وتفسير غموضهم • ولكن سرعان ما بدأت الواقعية والطبيعة تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين لأن مادية القرن التاسع عشر ونظرياته

العلمية أصبحت لا يمكن الاعتماد عليها وأصبح التكنيك المنطقي المنظم في السرد والوصف غير مناسب لتصوير الحقيقة التي أثبت العلم الحديث انها في شطر كبير منها ذاتية وتتوقف لا على الشيء المراد ملاحظته بل على الفرد الذي يلاحظ وعقله .

## ٦ - الرمزية في القصة :

تمتد جذور الرمزية الى أزمنة بعيدة ، اما في فرنسا فكان الغرض من حركة الرمزيين هو تحرير الشعر من الاشكال التقليدية واضفاء نوع من القيمة الرمزية أو الروحية على المفردات أو على صور خارجية معروفة لا تمت لموضوع القصيدة بصلة منطقية . واذا نظرنا الى الأمام قليلا فسنجد مثل هذه الرموز في القصة الحديثة : في منجم الفضة في « نوسترومو » وغرق السفينة باتنا في « لورد جيم » لكونراد وكهوف مارابا في « رحلة الى الهند » والسيمفونية الخامسة لبيتهوفن في « هواردز اند » لفورستر والماء والطير والسحاب في « صورة للفنان » والمفتاح وقطعة البطاطس وغيرها في « غوليس » لجيمس جويس والمهرة والأرنب والمقعد القديم في « نساء تحب » للورنس والفنار والضوء والبحر والظلام في « الى الفسار » ودقات ساعة بيج بن في « منزل دالواي » لفرجينيا وولف والدراجة في « آتيك هاني » والمخروط في « ضرير في غزة » والموسيقى في « تقابل الألمان » والانسان الفطري التيل في « عالم جديد شجاع » لهكسلي .

وقد استعاض الرمزيون عن استقامة العبارة بالإشارة في الشعر وعن وصف الطبيعيين الدقيق والشرح بالاثارة • والرمزية في القصة ، كما في الشعر ، طريقه في التعبير يدرس فيها الأديب الاحساس بما هو غير منظور ولا تعتمد على حاسة البصر بل تعتمد على موسيقى الألفاظ • ويطلق مكسلي على هذا النوع من التكنيك « موسقة القصة » • فالرمز يظهر ويكشف ولا يقدم ، يوحى ولا يشرح ، وعن طريقه يمكننا أن نصور اللامتتهى والأزلى ونجسده الى حد ما ، ويمكننا أن نشير الى المتناقضات كما يعتمد الموت الى استغلال الماء والنار والتراب كرموز للموت أو الدمار أو كرموز للحياة والاختصاص •

وربما كانت الرمزية قاصرة على الشعراء الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ولكن يجب ألا تنسى أن فيرلين عاش في إنجلترا وكان يجيد الانجليزية وكان مالارميه يقوم بتدريس اللغة الانجليزية كما أن بودلير قام بترجمة مقالات ادجار الن بو الى الفرنسية • وكان أهم ما يميز شعر الرمزيين هو الخلط بين الحواس المختلفة ، وهو التكنيك الذي يطلق عليه كلمة Synaesthesia ومحاولة الاقتراب بالشعر من الموسيقى وخاصة موسيقى فاغنر ، وكذلك الخلط بين الحيال والحقيقة ، بين احساسات الشاعر وتخيالاته من جهة وبين ما يراه ويفعله من جهة أخرى • وبهذا بعدت الرمزية عن العالم المادى الميكانيكى وعن الانسان على انه حيوان اجتماعى يعيش عبدا للبيئة من حوله نحو

الاهتمام بإحساسات الشاعر نفسه ورؤاه ، حتى أخذ الشعر يتعد عن الحياة العامة والواقع والمجتمع •

ومعنى الرمزية <sup>(١)</sup> صعب في تحديده لأن الرمزية هنا لا تعنى الصليب مثلا كرمز للمسيحية أو الهلال كرمز للإسلام أو غصن الزيتون كرمز للسلام أو العلم كرمز للدولة • فالحركة الرمزية الجديدة تستعمل الرموز على خلاف ما استعملها دانتى في «الكوميديا الإلهية» ، فقد كانت رموزه معروفة وجرى العرف والتقليد على استعمالها، أما في القرن العشرين فيقوم الشاعر أو القصص باختيارها لكي ترمز إلى أفكار وأحاسيس معينة في ذهنه ، وتصبح الرموز أقنعة تخفي وراءها الفكرة المراد إيصالها • ويقول مالارميه :

« يعمد الشعراء القدامى إلى الكتابة عن الشيء كما هو ويضعونه أمامنا - وبهذا يخلو شعرهم من الغموض ، فهم يحرمون عقل القارئ من الشعور اللذيذ بقدرته على الخلق • وإذا ما سمينا الأشياء فإنا نلقى بثلاثة أرباع المتعة التي نستمدّها من تخمين معناها رويدا رويدا : إن ما يسحر اللب هو الإيحاء والاثارة » •

ولنستمع إلى الدوس هكسلي :

« هناك أنواع عديدة من التجارب الذاتية العميقة التي لا يمكن

---

Jung, C.G. : *The Integration of the Personality*, London, 1948, Ch. II and Ch. III. (١)  
Jacobi, J. : *Complex Archetype Symbol*, London, 1959, Symbol, pp. 74-118.

تحليلها • احساس عميق ، مثلاً ، ولنقل انه شعور طاغ مفاجيء  
يعقبه استتارة داخلية أو ايمان •

والمشكلة اذن هي : كيف نعبر عن مثل هذه التجارب ؟

وهناك طريقتان : الأولى ، طريقة السرد المباشر والوصف ،  
والثانية هي طريقة الايحاء الرمزي ، وهنا لا نصف التجربة أو  
نذكرها بل نشير اليها ضمناً • وهكذا يلجأ الأديب الى سلسلة من  
الأقوال التي تتمركز معانيها حول نقطة خارج الموضوع ذاته وتصبح  
هذه النقطة هي التجربة المراد وصفها ، • <sup>(١)</sup>

وهكذا يمكننا الرمز من التعبير عن أشياء وتجارب لا يمكن  
التعبير عنها بطريقة موضوعية ، ويمكننا من مزج اللامنتهى والأزلى  
بالمحدود والزمنى ، واللامكاني واللازماني بالمكاني والزمانى •  
ويكثر استعمال الرمز فى شعر المتصوفين ونجده فى القصة عند  
فرجينيا وولف والدوس هكسلى وفورستر ولورنس وجويس وان  
كان التصوف عند كل منهم له دلالات خاصة ومعنى مختلف •  
فالتصوف أو الشعور بوحدة الكون أو تجميد الزمان أو تلاشي  
المكان عند فورستر مثلاً يتم عن طريق العلاقات الفردية والصدقة ،  
وعند فرجينيا وولف حين الامساك باللحظة الآنية التي تشمل حركة  
الزمن وتوقف سيولته ، وعند لورنس عن طريق الجنس وذوبان  
الشخصية فى ظلام منير، وعند هكسلى فى فناء الذات المفكرة وفى رؤى

---

Aldous Huxley : Texts and Pretexts, London, 1949, p. 101. (١)

المتصوف واحساساته بالشمول ووحدة الوجود ، وعند جويس عن طريق التأمل فى أشياء قد تبدو تافهة لأول وهلة ولكنها تفصح عن سرها عندما يحدث اندماج بينها وبين الذات التى تتأملها أو تتفجر معانيها وتصبح هى الكون نفسه لأنها تضمه وتحتويه . والرمز ما هو الا محاولة من جانب الأديب لكى يمسك بخيوط الحياة جميعها وهو جالس كالعنكبوت فى مركز بيته ، لا يحدث شئ على أطراف الدائرة الا ويعيه ويدركه ويحس به .

والرمزية ثورة روحية على قصور « الكلمة » فى نقل الاحساسات والأفكار ، وثورة على رأى القائل بأن الأديب لا يمكنه أن يكتب عما لا يراه ويسمعه أو يشمه ، وهى ثورة على نوع معين من اللغة الانشائية التى تعتمد على الخطابية والافصاح والقول أكثر من اعتمادها على التلميح والاثارة . ويستعمل الرمزيون المفردات وكأنها عوالم صغيرة يمكننا قدحها بعضها ببعض وتفتيتها كما نفتت الذرة لتبطلق قوتها الكامنة فيها من اسارها الى ضوء وقوة وافصاح . ويلجأ الأديب الى الرمزية عندما تعيه الحيلة ويجد نفسه مضطرا الى التعبير عن أشياء واحساسات وتجارب ومواقف قد لا تبدو منطقية لأول وهلة .

وصاحب استعمال الرمز فى الانتاج الأدبى نوع من الغموض زاد فى تعقيد مشكلة التوصيل لأن الأديب لم يحاول أن يجعل انتاجه سهلا مفهوما وأخذ يتكشف عقله الباطنى ويستثمر رؤاه ونبذ المنطق ومراتب العقل وتحكم فى تدخل عقله الواعى ومنطقه فيما يكتب عن

طريق العقاقير والخمر والتعب والحرمان والاجهاد والانغماس في الرذيلة أحيانا والسهر • وأخذ يتوغل في عقله الباطن الى أبعاد ومسافات طويلة يصعب على الكثير منا ملاحقته فيها ، وهكذا يجد القارئ نفسه في متاهة من الغموض والرمزية • وساعدهم على المضي في هذا السبيل نظريات فرويد ويونج في علم النفس وأصبح المنطق والعقل ، وقد كانا فيما مضى الدعائم القوية التي بنى عليها من سبقهم ما كتبوا ، لا فائدة منهما ، وكان من نتيجة اختلال المجتمع الأوربي أن بدأ الأديب ينظر الى داخل ذاته والى ما هو أعلى منه وأصبح منطويا على نفسه وأخذ تقدمه الفنى ينكمش كمحيط الدائرة الى داخل مركزها الساكن • وحتى بعد الوصول الى المركز الساكن كان لا بد للأديب من حركة أخرى وهى الصعود الى أعلى نحو الله أو الى أسفل نحو الشيطان كما فعل بودلير وفى هذا الصدد كتب هكسلى كتابه « الجنة والجحيم » وفيه يصف تجربته بعد أن تناول عقار « المسكالين » ويعتبر الكتاب تكملة لكتابه السابق « أبواب الحس الإدراكي » • وكذلك شجعت النظريات الحديثة فى الفيزياء على زعزعة الايمان بالنظريات القديمة فى المادة وقوانين الاستمرار وأصبح من الممكن لحقائق متنافرة أن تسير جنبا الى جنب • وعندما شككت هذه النظريات فى السببية اختفى الأدب الواقعي والطبيعي الذى كان يعتمد السبب والمسبب وكأن هذه النظريات الجديدة قد دعت الى الرجوع من جديد الى الميتافيزيقا واللامنتطقى • وفى شعر الرمزيين يظهر تآكل التركيب المنطقى بوضوح ،

واحلال تداعى المعانى وشطحات العقل والرغبة الطبيعية فى تحير العامة وارباكهم والتركيز على الألفاظ فى التعبير لا على ضرورة التوصيل • وكل هذه المحاولات ، وان كانت تطور الشعر الا أنها جعلته بعيدا عن متناول العقل السليم والمنطق السليم ومما يؤسف له أن يحدث مثل هذا الفصل بين الشاعر وجمهوره • ولكن الجمهور مسئول عن هذا الاتجاه كالشاعر تماما • وأصبحت الرمزية ثورة روحية فى الأدب ضد كل الحركات الأدبية التى تصور وتصف الأشياء والمواقف التى نراها بأعيننا فقط • ويقول آرثر سيمونز « فى تسمية الأشياء قضاء عليها ، وفى الإشارة إليها خلق لها » • وعملت الرمزية على تخلص الأدب من فن الخطابة ومن عبوديته للأشياء الخارجية المنظورة المألوفة ومن التركيز على الشخصيات الانبساطية النزعة ، ~~ومن المألوف~~ فى الشعر ومن تصنيف وترتيب الظواهر الطبيعية وحوادث الحياة ووصفها فى اطار منظم وفى سرد زمنى منطقي • وعملت الرمزية على تخلص معظم الفنون من عبوديتها للمادة التى حدثت من انطلاق الروح والخيال والتأمل ، وبهذا أمكن للأدب أن يتحرر ويصبح كما يقول آرثر سيمونز « نوعا من التدين بكل واجبات الطقوس ومسئولياتها » •

وقد تمكن القصاصون عن طريق الرمزيين فى الشعر من استعارة التكنيك نفسه • ونحن لا نستطيع أن نتخيل الطريقة التى تكتب بها فيرجينيا وولف أو يكتب بها جيمس جويس أو بروس دون أن نأخذ فى الاعتبار مالارميه وبودلير مثلا • فقد أراد مالارميه

أن يخلص الشعر من الأغلال التي تقيده الى المضمون أو المعنى.  
الدقيق للمفردات • فالكلمات لا بد لها ، عن طريق الإيحاء والضغط.  
والمزج ، من أن تفوح بعطرها كما تسحق الزهرة لكي ينتشر  
شذاها في الجو ، وبهذا تنطلق المعاني والدلالات منها • وإذا لم يكن  
مالارميه قد نجح في هذا فإن الأديب الذي استطاع أن يفتت اللفظ.  
ليظهر ما بداخله وعلى نطاق واسع هو القصصى جيمس جويس في  
قصته الأخيرة « فينيجانزويك » • وسنحلل عبارة قصيرة فيها  
Whorled without aimed ويمكن تحليلها على أنها تعبير عن فكرة  
جويس عن العالم أو الكون كما ينظر إليه العالم الحديث فالكون  
لا نهاية له « أى ان الكون World without end ويبقى لدينا »  
الفعل Whorl أى ان الكون يدور حول نفسه « كالحلزون » وفي كلمة  
aimed نرى كلمة aim أى هدف أو غرض ومعنى العبارة كلها  
ان العالم أو الكون يدور حول نفسه كالحلزون أو اللولب الى.  
ما لا نهاية وبدون هدف •

وكان من نتيجة التجديد في تكنيك القصة ظهور نوع جديد.  
من الاحساس ونوع جديد من الابتكار يستطيع به الأديب أن  
يكشف مستويات وجوانب عديدة للحقيقة •

ولقد كان الأديب دائما في الطليعة في اكتشاف طبقات جديدة،  
ولكن في عصرنا هذا ، وكتيجة للتغيرات السريعة في المجتمع والعلم.  
والفلسفة ، ظهرت طرق جديدة في النظر الى العالم • والأدب ما هو

ألا انعكاس للحياة وتقليد لها ، ما هو الا عملية « قهر » جديدة أو  
فتح جديد فى عالم الوحي والحقيقة واظهار لنوع جديد من الوعي  
كان نائما ساكنا فى نفوسنا ، نوع من الحقيقة كان مدفونا تحت اشكال  
قديمة بالية من التفكير والتجربة • واذا تمكن الأديب من اظهار  
هذه الحقيقة الخافية الكامنة ومكتنا من القبض عليها فلا يصبح العمل  
الأدبى فى هذه الحالة انعكاسا لشيء ما ولكنه يعتبر خلقا جديدا •  
وليس هناك أدب حقيقى دون هذه الرغبة الملحة فى الكشف عن  
شيء جديد والتعبير عما كان يعتبر من الصعب التعبير عنه • فالأدب  
«أذن ما هو الا محاولة لازاحة الستار عما كان خافيا عن أعيننا وتوصيل  
نوع جديد من الحقيقة وبهذا يستطيع الأديب أن يغير وجهة نظرتنا  
للحياة والأشياء • فالتجديد أو التجريب فى الأدب ما هو الا انعكاس  
للتجديد والتغير والتجريب فى نظرتنا للحقيقة والعالم من حولنا •  
وحينئذ لا بد لنا من أن نهجر القول السائد بأن الحقيقة شيء ثابت  
مستقر مطلق • وقبل مطلع القرن العشرين كانت الفكرة السائدة هى  
أن العالم أو الكون ثابت لا يتغير واتنا نعلم على حواسنا فى ادراكنا  
له ، وكانت كلمة « وضوح » تعنى الوضوح للعين التى ترى • وهدم  
علم الفيزياء الحديث هذه النظريات وتداعى المذهب الواقعى والطبيعى  
لأن الواقع لم يعد « واقعا » بل أصبح متغيرا لا يستقر على حال حتى  
الصخرة التى تبدو صلبة لنا وساكنة فى حركة مستمرة ، وأصبح  
الواقع نسبيًا ، شيئا يعتمد على نسبة قدرتنا على الاحساس به وعلى  
قوة الاحساس نفسها • وأصبحت « الحقيقة » فى القرن السابع عشر

تختلف عن « الحقيقة » في القرن العشرين مثلاً • والرمزية في أبسط صورها ما هي إلا محاولة من جانب الأديب لكي يجعلنا نفهم الحقيقة وندركها دون أن نراها • فالإيحاء والإشارة اذن هما طريقتان في الرمزية ولكن الرمزية تتضمن أكثر من تعريف هكسلي أو مالارميه لها •

ويقول ادموند ولسون<sup>(١)</sup> ان كل احساس أو شعور أو لحظة من لحظات الوعي تختلف عن الأخرى ، ولهذا فمن المستحيل علينا أن نعبر عنها كما نحس بها عن طريق اللغة العادية المستعملة في الأعمال الأدبية • فلكل شاعر شخصية مميزة فريدة ، وكل لحظة من لحظات تجاربه لها نغمتها الخاصة وتكوينها الخاص وعناصرها المختلفة • وينحصر عمل الشاعر في ايجاد وابتكار لغة خاصة يستطيع بها وحدها أن يعبر عن شخصيته وتجاربه • ولا بد لهذه اللغة من استعمال الرموز لأنه لا يمكن التعبير عن كل ما هو مميز وفريد وغامض وسريع وغابر بعبارات مباشرة أو بوصف مباشر وانما يمكن التعبير عنه عن طريق تسلسل كلمات وصور قد توحي للقارئ بهذه التجربة •

وبدأ الرمزيون في محاولة جعل الكلمات والصور في القصيدة تقوم مقام النغمات في الموسيقى : والعقبة هنا هي ان الكلمات والصور والمفردات ليست لها صبغة النغمات في الموسيقى وأصبح من العسير

---

Wilson, E. : *Axel's Castle*, London, Collins, 1962, p. 24. (١)

على القارئ متابعة الصور المتلاحقة • وعلى كل حال يمكن تلخيص  
الرمزية على انها « محاولة عن طريق وسائل مدروسة بحرص  
لتوصيل شعور ذاتي فريد عن طريق تداعي وترباط أفكار يساعد  
على ابرازها خليط من الاستعارات والتشبيهات » .<sup>(١)</sup>

وكان استعمال الرموز وقفا على الشعراء في بادىء الأمر ،  
ولكن سرعان ما امتدت آثار الرمزية حتى شملت أنواع الأدب كلها .  
ونجد أدبيا مثل جويس يستغل في قصته « عوليس » كل امكانيات  
الرمزية والطبيعية ويمتاز عن بروسست في هذا الخلط العجيب لمادته .  
ففي قصة بروسست<sup>(٢)</sup> يطنى التحليل النفسى وتيار الوعي على الوصف  
الطبيعى ويغمر القصة كلها كالطوفان حتى فى الاجزاء التى يجب أن  
يكون الوصف فيها طبيعيا • ولكن سيطرة جويس على عالمه لا تكل ،  
فقصته تركز على الوصف الطبيعى بينما لا يحدثنا بروسست عن سن  
شخصه أو عن أحوالهم أو حتى يبين لنا اذا كان ما يتحدث عنه  
يختص بأحلام أو أحلام يقظة • أما « عوليس » فلها تركيب قوى  
ونسيج متين ولم ينس فيها جويس شيئا من التفاصيل الدقيقة •  
ولكن الغموض يبدأ عندما ندخل الى رأس أحد شخصوه ونستعرض  
أفكاره معه ونجد العالم الذى أمامنا غامضا مثل عالم الرمزيين تماما ،  
ولكننا بالرغم من كل هذا نحس براحة ونحن فى احدى عقول  
أحد شخصيات جويس أكثر مما نحس ونحن نقرأ لاليوت أو

(١) Wilson, E. : Axel's Castle, London, p. 24.

(٢) Remembrance of Things Past : tr. C.K. Scott Moncrief and  
Frederick Blossom, London, Chatto and Windus.

مالارميه أو بودلير لأننا نعرف الكثير عن شخص جويس وعن أحوالهم • ولكننا نواجه مشكلة الفصل بين العواطف والأحاسيس والأفكار وخاصة عندما يخفى أحد الشخصيات بعض الأفكار أو الكلمات عنا ويدفع بها الى عقله الباطن وتبدأ محاولتنا في الكشف عنها • وتنحصر طريقة جويس في « عوليس » في التقلبات السريعة من الوصف الطبيعي والواقعي الى الايحاء الرمزي •

وفي القصص الرمزية لا يكون الرمز دائما هو العامل الوحيد الذي يشدنا اليها ، فالرمز يساعد الى حد ما على تنظيم أفكار الكاتب وايحاءاته ويساعد على توسيع محيط التجربة المراد ايصالها • وربما يكون للرمز معنى في موقف واحد فقط ، أي ان الرمز يظهر مرة واحدة أو مرتين ثم يختفى من القصة بعد أن يخدم الغرض الذي من أجله استعمله الكاتب • وقد استعمل القصص الفكتوري الرمز كما بينا في فصل سابق ولكن معناه كان محدودا في اطار القصة نفسها ولا يعدو أن يكون أداة يستعملها القصص ولا يوحي بأكثر ما توحي به الشخصيات أو المواقف ويصبح الرمز كشخصية من شخصيات القصة • وربما يكون الرمز موحيا بالكثير ويصبح محورا تدور حوله حوادث القصة كلها ويكون أثره قويا سواء في شكل القصة أو مضمونها كالماء والطير والسحاب في «صورة للفنان» لجيمس جويس مثلا • وهكذا يختلف استعمال الرمز في القصة في القرن العشرين عن استعماله في القصة الفكتورية • ففي القصة الحديثة يعمل الرمز على مستويات مختلفة ويوحي بأكثر ويعمل الى الخارج ولو

أنه يكون غامضا في بعض الأحيان فالماء في « صورة للفنان » يوحى بأشياء كثيرة منها « الماء » الذي يبلل به الطفل الفراش ، والماء القذر في الحفر على جانبي الطريق ، والماء المتسخ في الحمام وفي الأحواض . وماء الحياة وماء التعميد . وفي القصة يكره ستيفن الماء لأنه لا يعتقد ان النظافة من الايمان والماء يرمز الى ايرلنده نفسها ، والى الأسرة والى الكنيسة والى حياة الطبقة الوسطى - يرمز الى كل شيء يريد البطل أن يهجره لكي يحافظ على قوة الخلق الفنية في نفسه . فالماء في هذه الحالة يرمز الى الموت . ولكن الماء هو ماء التعميد وماء الحياة ولا بد « لستيفن » من أن يلقي بنفسه في الماء لكي يجدها ولكي يتطهر . وهكذا تحتضن الرمزية في الماء الحياة كلها . ولهذا فالفرق بين جويس وديكنز مثلا فرق كبير، فجويس لا يتحدث عن الماء بمثل حديث ديكنز عن الضباب مثلا وانما يشير جويس الى المواقف التي ترى فيها الماء ، ويدع خيال القارئ يربط بين الموقف والرمز ويكتشف أبعاده وأهميته . أما ديكنز فيصر على وضع الرمز أمام أعيننا خشية أن يفوتنا المغزى وبهذا لا يصبح رمزا يوحى بالغموض والاثارة وشتى الانفعالات . والفرق بين الطريقتين يرجع الى عنصر التوكيد ، وتصبح القصة الحديثة أصعب بكثير من القصص القديمة . فالقصة المكتوبة بحرص تتطلب من القارئ الحرص في القراءة والوقوف وقفات مستأنية عند كل معنى . ومما يزيد في تعقيد القصة الحديثة في شكلها ومضمونها هو عدم وضوح الرمز ومعانيه ، فربما يعنى الرمز الواحد أشياء كثيرة : حوادث عابرة ، صورا عرضية ،

مصادرات مقتضية ، شخوصا ثانوية ، مناظر خارجية • وعندما ينضج الأديب وتزداد قوة تخيله يستطيع أن يصقل رموزه ويجعلها أكثر إحياءا لأنه عندما يشعر أنه كلما زادت آفاق معارفه واحساساته وتجاربه تحتم عليه أن يكشف رموزا جديدة تساعد على التعبير • ولهذا يجب على القارئ أن يكون حريصا ، والا ضاع المغزى الرئيسى منه • وفى قصص معينة مثل « نوسترومو » لكونراد أو « مسز دالواى » لفيرجينيا وولف أو « عوليس » لجيمس جويس أو « رحلة الى الهند » لفورستر أو « تقابل الألحان » لهكسلى ، والتي تعتمد على تكرار ظهور صور ورموز معينة ، ربما يغيب عن القارئ تسلسلات بأكملها اذا لم يكن متيقظا لمثل هذه الأمور •

وقد استجابت القصة الحديثة للآراء الجديدة أكثر من استجابة أى فن آخر ، والأثر الأكبر كان عن طريق علم النفس من فرويد وبرجسون ويونج ووليم جيمس • وفى الوقت نفسه كان القصصى يستعمل الرموز لكى يحاول الوصول الى العالم الخارجى من حوله والالام بأشياء كثيرة • وكان العالم النفسى قد توصل الى طرق جديدة فى الكشف عن الدوافع النفسية وأصبح قادرا على تفسيرها بدقة الى حد ما •

ويمكننا اعتبار الرمزية وكأنها مكملة لعلم النفس لأنها توحى بنظام سطحى خارجى بينما توحى فى الوقت نفسه بتعقيد أكثر • فالرمز يجمع ويعقد فى آن واحد ، يعطى ولا يعطى ، يشرح ولا

يشرح • وقد وضعت الرمزية وعلم النفس الأدب في مركز هام ، فالرمزيون ينظرون الى الفنان على أنه مهبط الالهام وعلى صلة مباشرة بالعقل الخلاق عندما ينفذ من « أبواب الحس الادراكي » ، ويعتبره علماء النفس بؤرة ومصدرا نورانيا تشع منه الأحلام والرؤى والتخيلات التي تنفذ اليه من « اللاوعى الجمعى » •

وفيما مضى كان الكاتب يحرص على تحليل الدوافع ويعتمد على المذهب السلوكى والارادة والحمية ، ولكن هذه الاتجاهات اختفت من القصة المعاصرة بشكل ملحوظ • وعندما حرم الأديب من هذه الأفكار كان من الطبيعى أن يجتهد فى قهر آفاق أخرى وطرق أبواب جديدة • وبدلا من تحليل اليثة وتصرفات الفرد الخارجية وما حوله اتجه الى الانسان نفسه وتحليل دوافعه • وبالرغم من وجود شخوص فذة فى قصص الادب الفكتورى الا أن معظمهم من الصنف الانبساطى النزعة ومعرفتنا بهم تنحصر فى معرفة السطح ولا تتجاوز أبعادا نفسية أخرى • وبالرغم من نجاح القصصى الفكتورى فى رسم الشخوص الا أن فيرجينيا وولف أطلقت عليهم فى مقال لها عن « القصة الحديثة » لقب « الماديين » وقالت عن جويس انه « روحى » لأن القصص الفكتورى كان مقيدا بالتقاليد وكان يهتم بما « يراه » بعينه • ويستعمل هكسلى طريقة تقابل الألحان لكى يعبر عن التقابل الذى يحدث بين الشخوص والمواقف ، ويعمد فورستر عن طريق الموسيقى الى الكشف عما هو تحت العقل الواعى ويزيح الستار عن أماكن يعجز القصص الفكتورى عن الكشف عنها •

وبالإضافة الى هذا غذى فرويد وأتباعه القصاص الحديث بأفكار جديدة فتحت أمامه آفاقا رحبية في التحليل والتعبير. وقد نفى فرويد الفكرة القائلة بأن الانسان يولد وله شخصية خيرة أو شريرة • وهى فكرة كثيرا ما قادت الى الميلودراما أو العاطفة • وبعد فرويد أصبح للشخصية أوجه عديدة يستعملها القصاص لكى يبين ويوضح الفوضى التى يمكن السيطرة عليها فى العقل البشرى • واضطر الأديب لكى يوحى بتضارب الأفكار وسيولتها وعدم جريانها على نسق واحد فى العقل الواعى الى أن يستعمل نفس التضارب والتناقض وعدم التناسق فى القصة شكلا وموضوعا • وهكذا يسرد لنا سلسلة من الأفكار يظهر فيها تداعى المعانى الحر بدون نظام منطقى • والمنطق أو النظام الوحيد الذى يستعمله الأديب هو المنطق الذى يسهل له عملية السرد اللامعقولة هذه • فقصة « عوليس » لجويس مثلا ، هى قصة مكتوبة بطريقة منطقية عقلية علمية موضوعية ولكنها قصة توحى باللامنطق • ولهذا يختفى « البطل » من القصة الحديثة رويدا رويدا ويصبح فى بعض الأحيان انسانا تافها مضحكا يرزح تحت عبء الرذيلة ويقاسى من الضعف والهزال ولكنه مع هذا انسان ناضج يفهم ما يدور حوله ، انسان طيب بسيط يكاد أن يكون « عيطا » •

وقد ساعد فرويد ويونج على ابراز حقيقة الرمز وكيف ان الرمز لا يعبر عن شىء واحد فقط بل يعمل على مستويات عديدة • ويكفى أن نقول ان الرمز يحمل عادة عكس ما يتضمنه اما فى العقل

الباطن أو في الاحلام • وهكذا تتضافر جهود الرمزيين وعلماء النفس التحليلي على خلق أفكار جديدة عن الشخصية والدوافع النفسية • وأصبح التحدث عن الجنس ورموزه ومشاكل الزواج والعائلة والاحباط والكبت من الامور التي تعالجها قصص هكسلي ولورنس وجويس • وحتى في قصص فيرجينيا وولف وكونراد وفورستر التي يبدو أن الجنس لا يلعب فيها دورا هاما نجد تيارات خفية تشير الى الاهتمام بالجنس والدور الذي يلعبه في حياة الشخص •

ويعد يونج من أبرز المشتغلين بعلم النفس بعد فرويد ، وقد أنكر تفسير فرويد للجنس على أنه الدافع القوى في الحضارة الغربية ووضع يونج نظريته في اللاوعي الجمعي للجنس البشري على أنه مستودع لكل ما يعتبر محرما • وفي هذا المستودع الذي يرثه كل فرد يولد في حضارة معينة ، يمكننا أن نكتشف أصول الذهان والاسطورة وهكذا يصبح الانسان المتحضر الراقى على صلة وثيقة بالانسان البدائي من الناحية الحضارية • وأصبح من الممكن للأديب أن يشير الى هذه العلاقات ويتعرض للأساطير القديمة ويفسرها في ضوء التجارب المعاصرة • وقد أضاف « يونج » الى العقل الباطن وما يحتويه من ذكريات وتجارب عند فرويد مستودعا آخر تحتفظ فيه البشرية « بصور النماذج الأولية » لرموزها • وقسم يونج هذا المستودع الى جزء علوي يطلق عليه اللاوعي الشخصي Personal Unconscious وهو السطح لوعاء آخر لا دخل للتجارب الشخصية

الماضية فيه ولكنه يولد مع الفرد ولكنه ليس فرديا أو شخصا ،  
ولكنه « جمعى » بمعنى انا تشارك جميعا فيه ونحس به • ويقول  
يونج ان كلمة « النموذج الأول Archetype تعنى صورا ورموزا فى  
العقل الباطنى من قديم الزمان ولا تعدو أن تكون اشكالا رمزية  
بدائية للعالم أو الاسطورة أو الخرافة • وتتوارث محتويات اللاوعى  
الجمعى من أزمان سحيقة فى القدم • ولا يمكننا تفسير هذه النماذج  
والرموز تفسيراً موضوعياً لأن عقل الانسان البدائى لا يهتم بالتفسير  
الموضوعى للأشياء لأنه من النوع الانطوائى Introvert فالإنسان  
البدائى كالطفل لا يميز بين الشئ والذات Object and Subject  
فاذا أثار الشئ فى نفسه عاطفة نجده يميل نحو رد هذه العاطفة التى  
يحس بها الى الشئ نفسه الذى أثارها وما يدركه فى هذه الحالة  
هو رد الفعل وليس الشئ نفسه الذى جلب هذا الاحساس العاطفى  
أو التخيلى أو العقلى • وهذه الطريقة لا تميز الانسان البدائى فحسب  
بل نراها فى بعض المجتمعات المتحضرة نسيا كالعصور الوسطى مثلاً •  
فاذا أثار شئ ما فى أنفسنا الرعب أو الخوف فرد الفعل السيكولوجى  
هو انا نعتبر هذا الشئ مخيفاً •

ولهذا لا نجد الانسان البدائى يهتم بشروق الشمس وغروبها  
كظاهرة طبيعية أو يحاول تفسيرها تفسيراً علمياً منطقياً ، ولكنه يحاول  
أن يضمناها بعداً نفسياً عاطفياً آخر ، فهى اذن تمثل طريق سير بطل  
أو اله • وقس على هذا المتوال باقى الظواهر الطبيعية كالرعد الذى  
يظهر واضحاً جلياً فى قصة « فينجاتزويك » على هيئة كلمة طويلة

من مائة حرف أربع مرات في القصة كلها ليوحى ببداية دورة جديدة  
في تاريخ البشرية - وكالصيف والشتاء وأوجه القمر المختلفة ،  
والفصول الممطرة والمطر نفسه والفيضان والجفاف والرعد والبرق •  
وكل من هذه الظواهر الطبيعية تحكى له قصة رمزية تتعدى الظاهرة  
الطبيعية • وهذه القصص الرمزية لا تشرح شروق الشمس أو  
غروبها أو حلول الصيف أو الشتاء أو باقى الظواهر بل ما هى الا  
تعبيرات رمزية عن الدراما النفسية التى لا يمكن أن يقبض ويسيطر  
عليها العقل الواعى الا عن طريق ابرازها وانعكاسها فى ظواهر طبيعية.  
ويستطرد يونج فى كتابه « تكامل الشخصية The Integration  
of the Personality » ويتحدث عن أنواع أخرى من الرموز  
كالحية والطاثر والحصان والذئب والثور والأسد والدودة والتمساح  
ويقول ان « الحية » وحدها يلزمها فصل بذاته • أما الضفدعة فلها  
مكانة خاصة لأنها حيوان برمائي وتذكر الانسان بنظرية داروين فى  
التطور. ويضيف الى قائمة رموزه العديدة الأقية والكهوف والممرات  
المائية والبحر والنار والماء • فالكهف والبحر يشيران الى  
حالة اللاوعى بظلامها وأسرارها • والنار توحى بالاثارة العاطفية  
ويرمز وضع وعاء على النار الى بدء التحول والتغير فى  
الشخصية • والمطبخ يرمز الى المكان الذى تتم فيه عملية التغير  
الخلاقة • وفى بداية الشئ تكمن نهايته والأسلحة والآلات ترمز  
الى الارادة • أما الشجرة فترمز الى الجذور والاستقرار أو الراحة  
أو الهدوء أو النمو أو التحليق فى الفضاء أو التسامى أو العطف

عندما نستظل بأغصانها أو ترمز لاقتراب السماء من الأرض • ويضيف  
يونج الى هذه الرموز رموزا هندسية أخرى كالصليب والدائرة  
والمربع والمثلث والمخروط والعجلة والنجم الخماسي والسداسي  
والبيضة واشمس • ومن الرموز السلبية العنكبوت والشبكة  
والسجن •

وتذخر القصص الحديثة بهذا النوع من الرمزية المعقدة  
ويكفي أن نشير الى المهرة والبحيرة في قصة لورنس « نساء عاشقات  
Women in Love والمخروط والحلزون والدائرة في « ضريح في  
غزة » لالدوس هكسلي والسمة وبيت العنكبوت في « لا بد للزمن  
من وقفة » لهكسلي أيضا ، والبحر والأمواج والطيور والماء في  
« صورة للفنان » لجويس والكهوف والزنبور والدودة في « رحلة  
الى الهند » لفورستر • وقد أمكن للأديب عن طريق الإشارة الى هذه  
الرموز والاساطير من أن يشير الى أثرها في حياتنا المعاصرة ويعيد  
تفسيرها لكي يقارن أو يبرز العلاقة بينها وبين ما يحدث الآن •  
والاستفادة من الاسطورة مهمة للغاية وخاصة عندما يجد الأديب  
نفسه في عالم يخلو من القيم ، وتهمن الاسطورة عندما نقارن بين  
شخص أو مواقف من الماضي وشخص ومواقف حديثة ومن هذا  
التقابل بين الماضي والحاضر - كما يظهر في « الأرض الخراب »  
لاليوت - تتطلق المعاني ويتضح المغزى • وأعظم صانع للأساطير هو  
جويس ، فقد اتخذ لقصته « عوليس » أوديسة هومر كنموذج ونجد

اشارات عديدة فى « عوليس » الى الأوديسة كما يظهر وجه التشابه فى التركيب واضحا وقد أشرنا الى ذلك بالتفصيل فى فصل سابق •

ولم يكن جويس هو الوحيد الذى استعمل الاساطير القديمة لأن معظمها كان يدور فى عقول الأدباء ومعاصريه • وقد جعلت الاكتشافات الأثرية والأثروبولوجية فى افريقيا وآسيا وكريت مضافا اليها كتب سير جيمس فريزر الانسان يتجه الى الحضارات القديمة ليكتشف جذور حضارته ويتعلم شيئا عن نفسه وعن طفولته • ويظهر الاهتمام بالاساطير فى أعمال د • ه • لورنس وخاصة حين يهتم « بيركين » بتمثال لامرأة افريقية ويجد فيه مايفيه أو فى قصته القصيرة « الرجل الذى توفى » وفيها يعيد ( المسيح ) الى الحياة ويزوجه من ايزيس • وفى قصة الدوس هكسلى « عالم جديد شجاع » يحاول هكسلى أن يتكرر اسطورة جديدة للرجل الحديث يبدو فيها كآلة ويقارن بينه وبين الانسان الفطرى النيل • وهكذا أصبحت كلمة « طيعى » فى أدب القرن العشرين تعنى الرجل الفطرى النيل ، الانسان الذى كان يؤمن بالأساطير ، ولا تعنى أدب السبب والمسبب • وقد عبر لورنس وفورستر وكونراد وهكسلى عن السأم الذى يعانى منه الانسان الحديث نتيجة لمادية القرن العشرين واتجهوا الى تمجيد خصال الرجل الفطرى وتكامل شخصيته • وهكذا انقلبت القصة بشخصها رأسا على عقب وأدرك الأديب أن الخلاص لا يأتى الا عن طريق الفرد نفسه لأنه يكمن فى النفس

البشرية ذاتها • ويكفى أن نختم هذا الفصل عن الرمزية في القصة الحديثة بعبارة من أمرسون يقول فيها : نحن رموز ، ونسكن رموزا  
We are symbols, and we inhabit symbols.

## ٧ - التكنيك السينمائي في القصة الحديثة :

يعتمد الانسان في الابقاء على حضارته وفي الاحتفاظ بترائه على التسجيل اما عن طريق التعبير اللفظي أو عن طريق البناء والنصب التذكري والتماثيل أو عن طريق الرسم والتصوير • وفي العصور الحديثة تمكن الانسان من ادخال تعديلات كثيرة على هذه الطرق في حفظ ترائه وأصبحت الصورة الفوتوغرافية والرسم وتسجيل الصوت والحركة من أهم وسائل الاحتفاظ بالتجارب القديمة وبالذكريات الماضية • وتطورت هذه الوسائل حتى أصبحت سجلا دقيقا يسجل الانسان فيه ماضيه ، سجلا يمكن الرجوع اليه عند الحاجة ومقارنته بالحاضر الذي يعيش فيه • وكان للعلم الحديث أثره الكبير في تطوير وتحسين هذه الوسائل ومنها الكاميرا والفونوغراف والسينما وجهاز التسجيل الحديث •

وفي بداية الامر كان الاهتمام بهذه المخترعات مجرد تسلية وممتعة ، ولكن سرعان ما أثرت هذه الوسائل على حياتنا اليومية وعلى نظرتنا للكون وللعالَم من حولنا • وقد ساعدت الصورة الفوتوغرافية الانسان - لأنها أداة موضوعية محايدة في الملاحظة والتسجيل - على مقارنة الملاحظات والنتائج بعضها ببعض وأخذت رويدا رويدا تحل

محل العين المجردة في الملاحظة الدقيقة ، لأن العين لا يمكنها التذكر أو الاحتفاظ بما تشاهده لفترة طويلة • فالكاميرا لها القدرة على تجميد الزمان والمكان والامساك بلحظات عابرة في تاريخ البشرية وحياة الفرد والجماعات ومشاهدة مالا يمكن مشاهدته « الآن » وتسجيل مناظر في أماكن نائية يصعب الوصول إليها كالقمر مثلا •

وهكذا تمكن الكاميرا الانسان من استعراض ما قد فات وتذكر تجاربه الماضية • فالتاريخ لا يعيد نفسه والشئ الوحيد الذى يمكن انقاذه من برائث الزمان هو ما يسجله المؤرخ والأديب أو ما تسجله الكاميرا فى أثناء هذا التطور السريع أو ما يرسمه الفنان •

وللصورة الفوتوغرافية محاسنها كما ان لها عيوبها ومضارها من الناحية الفنية • فالصورة تغزل ما تصوره وتسجله عن باقى الحوادث المعاصرة له ، وبهذا تسلب الحادثة أو الموضوع أو التجربة معناها الحقيقى بوضعها فى اطار معين ، وفى الوقت نفسه تسمح بادراك الروابط المكانية دون الروابط الزمانية والتي قد يصعب ادراكها فيما بعد، ويؤدى هذا الى نوع من الخلط كان شائعا فى العصور الوسطى • ولهذا نجد انه عندما ندخل الاطار أو التحديد فى اعتبارنا يذهب المعنى أو الدرس ولا يصبح مرتبطا ارتباطا عضويا بما حوله • ولهذا تنحصر فائدة الكاميرا أو الصورة الفوتوغرافية فى كونها مذكرة أو مفكرة أو تسجيلا مكانيا لما يصعب علينا تذكره أو رؤيته • وفى عالم متغير فى سيولة وحركة دائمة أصبحت الكاميرا أو الصورة

المسجلة خير وسيلة للتغلب على الاضمحلال والتآكل والتقدم في السن ، وتنحصر فائدتها لا عن طريق الاصلاح أو التجديد بل عن طريق الاحتفاظ بالصور المختلفة كما كانت عليه في ذلك الوقت - صور الأشخاص والمباني والأماكن والمدن والمناظر الطبيعية • وهكذا تضيف الصورة الى « الذاكرة الجمعية » في تاريخ البشرية وتصبح جزءا هاما من تراث الانسان الحضارى •

وجاءت السينما أو « الصور المتحركة » فى أواخر القرن التاسع عشر وعملت على ابراز تلاحق الصور الفوتوغرافية وبهذا أضافت عنصر الزمان الى المكان ، وأصبح من الممكن تصوير الحوادث والمناظر والتطور فى تسابع « زمكانى » وتطورت الصورة وزادت فائدتها واتسعت امكانياتها • وأصبح من الممكن التحكم فى الأبعاد الزمانية بطريقة العرض البطيء أو العرض السريع • وقبل ظهور الفيلم السينمائى كان تسجيل الحوادث وتسلسلها يعتمد على مقتطفات زمانية ومكانية يمكن عرضها بوساطة الفانوس السحرى • وبعد ظهور التكنيك السينمائى أصبح من السهل سلسلة الحوادث وعرضها فى تتابع زمنى منظم وتمكنت السينما من عرض سيولة الزمان بطريقة التابع والجريان بدلا من عرض صور منفصلة زمانيا ومكانيا • وهنا نرى الرابطة بين ما أسماه برجسون بالسيولة أو الوقت السيكلوجى والزمان الميكانيكى • ومن ناحية الموضوع ، يظهر أثر السينما ، فى بادئ الأمر ، فى اهتمام الأديب والفنان بتسجيل الحركة الخارجية

والسلوك والوصف الطبيعي بدلا من التحليل النفسى لشخصه ،  
فهذا النوع من الانتاج الأدبى فى القصة ، وخاصة فى القرن التاسع  
عشر ، يشبه الى حد كبير ما تقوم بتسجيله الصورة الفوتوغرافية •

ويظهر التكنيك السينمائى فى الشعر الغربى الحديث وفى  
القصة بشكل واضح فيما يختص بعاملى الزمان والمكان • ويقول  
جويس فى قصته الأخيرة « فينچيانزويك » ان العالم عالم حقيقى  
ولكنه عالم تتلاحق فيه الصور خلف بعضها بطريقة تشبه جذب  
الشريط المصور من على «بكرة» وهكذا يصبح العالم The reel World  
وتشبه طريقة العرض فى قصته « عوليس » طريقة العرض السينمائية  
- لقطة قريبة تتبعها لقطة عادية أو لقطة عادية أو قريبة تتبعها نوع  
من الارتداد الى الماضى البعيد أو الى مكان ناء • وبعد قراءة القصة  
كلها يخيل اليها انها صورة كبيرة جمعت أجزاءها المبعثرة بشق  
الأنفس أو فيلم سينمائى تتبعنا حوادثه الطويلة المعقدة •

وربما لا نقدر الأثر الكبير الذى تركته هذه الفنون السينمائية  
فى القصة <sup>(١)</sup> ، ولكن مما لا شك فيه ان القصة الحديثة قد تأثرت  
بالفن السينمائى كما تأثرت السينما بالتجارب العديدة فى الفن  
القصصى • وفى العصر الحديث أوحى الصورة الفوتوغرافية للأديب  
بأن يسجل السلوك والتطور ويراعى الدقة فى الملاحظة وتسجيل  
النتائج وهذا ما نراه فى القصص الواقعية والطبيعية •

---

**The Film Form, The Film Sense, by Sergei M. Eisenstein,**  
**London, Faber and Faber, 1948.**

ويتضح لنا الاهتمام بالحركة اذا ما تذكرنا الأفلام السينمائية القديمة بحركتها الدائمة الخارجية والعنف والسباق والمطاردة كما في أفلام شارلى شابلن والأفلام الكوميديّة القديمة وأفلام المغامرات والفروسية ورعاة البقر والحروب. وبدأ الفن السينمائي يطور نفسه وأخذ يتعد عن الحركة الدرامية وأصبح فنا قائما بذاته لا يعتمد كثيرا على الحركة الخارجية وانما يعتمد على تحليل الدوافع وتصيد اللحظات الهامة في حياة الشخصوص . وتقابل عاملا الذاتية والواقعية - التابع الزماني الميكانيكي مع سيولة الزمان الذاتي السيكولوجي .

وأخذت طريقة العرض في الفيلم السينمائي تتأرجح ، كالسرد في القصة تماما ، بين الماضي بتجاربه وذاكراته وصوره والحاضر مع الاحتفاظ بواقعيّتها . واختفت الأبطال و « الحدوتة » الى حد ما من القصة ومن الفيلم السينمائي ، واعتمد الفيلم على التابع الجغرافي أو التاريخي وتمكنت السينما كالقصة تماما من استغلال نظريات اينشتين وبرجسون استقلالا فنيا فيما يختص بمشكلكتي الزمان والمكان .

وقبل ظهور السينما الناطقة فيما بين عام ١٩٢٧ وعام ١٩٢٨ كان الفيلم يعتمد على الحركة الدرامية السريعة بدلا من الحوار ، وبعد ظهور الصوت في الأفلام أخذت السينما تعتمد على القصة والحوار . وكان الاعتماد في بادئ الامر على « اللقطة » لا على المنظر ولكن سرعان ما تغلبت السينما على القيود المسرحية في

الاجراج • وبتطور الفن السينمائي أصبح من الممكن تصوير أفكار  
الشخص و احساساتهم بطرق مختلفة منها الرمزية • وتفوق الفيلم  
السينمائي على المسرحية لأنه يمكننا من ادراك ما يخفى بين السطور  
ويجعل لرد الفعل السيكولوجي في الشخص أثره الكبير • وتلعب  
الكاميرا دورا هاما في الاجراج السينمائي لأن لها القدرة على التحرك  
بسرعات مختلفة وفي اتجاهات عديدة ، وعن طريق العرض السينمائي  
تمكن الانسان لأول مرة من أن يعيش في الماضي لا عن طريق القراءة  
أو التذكر أو عن طريق صور فوتوغرافية أو لوحات زيتية بل عن  
طريق العيش في الماضي نفسه وسط مشاهد متعددة تصور له الماضي  
بأشكاله وألوانه وأصواته المختلفة •

وللسينما القدرة على تصوير احساساتنا وأفكارنا عن العالم  
الذي نعيش فيه ، وتكشف كذلك عن النظرة الجديدة للزمان  
والمكان • وعن طريق سيطرتها على الزمان والمكان وضغطهما ، وعن  
طريق تصوير التغير المستمر في الحوادث ، ولقدرتها على ابراز  
التداخل في الحوادث والعواطف والمواقف ، ولقدرتها على عرض  
القريب والبعيد في وقت واحد وعرض التجارب الذاتية والهلوسة  
والتشويه في حاسة البصر والسمع والالوان ، تصبح السينما ، لكل  
هذه الاسباب مجتمعة ، الفن الوحيد الذي يستطيع أن يعطينا فكرة  
عن العصر الذي نعيش فيه بكل ما فيه من متناقضات • ولقد جمعت  
السينما بين الطريقتين البصرية والسمعية فاستقلت الصورة المرئية  
والموسيقى أحسن استقلال • وقد كتب هكسلي قصته « الفوربلا

والجوهر ، على غرار فيلم سينمائي نرى فيه مناظر متلاحقة ونسمع صوت المعلق على الحوادث وكأننا نشاهد فيلما سينمائيا •

وكل هذه الفنون تشترك فى شىء واحد هو عنصر التجريب وتبجته الحتمية التى بعدت به كل البعد عما هو تقليدى ومتعارف عليه • فالواقعية والطبيعية اهتمتا بالبيئة أما الرمزية والتعبيرية فقد اهتمتا بالفرد • ولكن الاتجاه العام فى أدب النصف الاول من القرن العشرين هو الذى ينحو نحو تأكيد الشعور بعزلة الفنان عن قرائه •

ولهذا حاول الأديب أن يبقى على المسافة التى تفصل بينه وبين القارئ بخلق بديل له أو « معلق » أو « راو » أو « محدث » • وباختصار استطاع القصصى أن يصل الى العنصر الدرامى الذى كان يتفوق به عليه كاتب المسرحية • ويمكن وجود المعلق فى القصة الأديب من أن يعالج موضوعات شتى دون أن يظهر هو على مسرح الحوادث • وتمكن عن طريق استعمال المعلق أن يحرك حوادث القصة الى الأمام وإلى الخلف ويغير المناظر والمواقف من جانب غير شخصى • ويصبح المعلق مثل الكورس فى الدراما الاغريقية ، يمثل العالم بأجمعه وينظم الصور التى يجب على القارئ أن يراها ويضيف تعليقه على ما نشاهده وأصبح له أكثر من عينين وأخذ يرى المشاهد والمواقف من جوانب عديدة وفى لحظات زمنية مختلفة ، وقد استغل اليوت هذا التكنيك فى « الأرض الخراب » وخاصة فى الجزء الثالث منها • وعن طريق المعلق أصبح الأديب فى حل من ابراز

العقدة أو مواجهة اللحظات الحرجة في قصته • فالمنظر أو الموقف  
الدرامى يمكن التغلب عليه بسرده لا بتقديمه •

ومن جراء هذا تلاشى الموقف العاطفى الذى كنا نراه فى القصة  
الفكتورى والذى كان يسمح بالمليودراما ، وأمكن لقصاص القرن  
العشرين أن يسرده عن طريق المعلق • وترى فى « الى الفئار » شيئا  
من هذا القيل عندما تجنبت فيرجينيا وولف وصف موت مسز  
رامزاي وحدثنا عن وفاتها فى عبارة مقتضبة فى منتصف القصة  
وضعتها بين قوسين •

ويتحكم القصصى الحديث فى تيار الوعى فى القصة بطرق  
سينمائية ، ودراسة أثر الفن السينمائى فى تكنيك القصة وأثر تكنيك  
القصة فى الفن السينمائى تعطينا مادة غزيرة للبحث • وفى هذا المجال  
سنشير الى وجه واحد فقط للتشابه وهو الموتاج • وللسينما فنون  
أخرى وهى اللقطة المزدوجة والعرض البطيء والسريع وذوبان  
المنظر والقطع واللقطات القريبة البانورامية والرجوع الى الوراء فى  
الزمان أو الارتداد أو ما يطلق عليه Flash-back • والموتاج بالمعنى  
السينمائى يشير الى مجموعة من الحيل التى تستعمل لكى تظهر لنا  
توارد الخواطر والافكار وارتباطها بعضها ببعض كتوارد المناظر  
المختلفة بسرعة الواحد تلو الآخر أو عرض صورة فوق صورة  
أخرى أو احاطة صورة رئيسية بصورة أخرى تمت لها بصلة ويظهر  
ذلك فى أفلام الاخبار المصورة فى السينما ونراه الآن على شاشة

التليفزيون. والطرق الثانوية الأخرى هي لمساعدة المونتاج وتستخدم للتغلب على إمكانيات شاشة العرض المحدودة والتي تعرض المنظر في بعدين فقط . وبعضها يهتم بالحوادث والآخـر ، مثل الحركة البطيئة واللقطة القريبة Close-up يهتم بالتفاصيل الدقيقة للحركة أو الملامح أو المميزات وهو ما يطلق عليه « التوسيع اللانهائي للحظة ما » .

وما استعمل أساليب الفن السينمائي في القصة إلا محاولة للتغلب على التقيد بالأبعاد الزمانية والمكانية . ونرى جويس وفيرجينيا وولف مثلاً يستعملان هذا التكنيك السينمائي لكي يتخلصا من تحكم الزمان والمكان في عملية الخلق الفنية وفي سيولة تيار الوعي الذي لا يسير بمقتضى زمن ميكانيكى منظم . وتمكن القصاص من التحرك بقصته زمناً إلى الأمام وإلى الخلف وتمكن من خلط الماضى بالحاضر وما يتخيله فى المستقبل . ويقول « دافيد داتشيس »<sup>(١)</sup> عن فرجينيا وولف أن هناك طريقتين للعرض : الأولى هي أن يظل الفرد ثابتاً فى مكان واحد بينما يتحرك وعيه فى إطار زمنى عريض وتكون النتيجة مونتاجاً زمانياً أو عرض صور وأفكار زمن آخر فوق صور وأفكار الحاضر . والثانية هي أن يظل الزمان ثابتاً بينما يتغير المكان وينتج عن هذا مونتاج مكاني . وأهم وظيفة لهذه الحيل السينمائية وعلى الأخص المونتاج هي التعبير عن الحركة وطبيعة الفكر المزدوجة . وساعدت هذه الطريقة الأدباء على تصوير الازدواج فى الطبيعة

---

**The Novel and the Modern World: by David Daiches, London, (١) 1964.**

الانسانية - حياة الانسان الذاتية الفكرية متمثلة في تيار الوعي الذى يسيل من لحظة لأخرى وحياته فى العالم الطبيعى وحركاته وسكناته. ونظرة واحدة الى قصة فيرجينيا وولف « مسز دالواى » ستوضح لنا كيفية استعمال الموتاج فى القصة • فطريقة فيرجينيا وولف فى الفصل الأول هى طريقة المونولوج الداخلى ، ويبقى القارئ داخل وعى مسز دالواى يستعرض معها هذا السيل الجارف من الأفكار والخواطر والاحساسات التى يجلبها العقل من أركان عديدة فى أبعاد زمانية مختلفة • ونسبح فى هذا التيار داخل رأسها فى العشرين صفحة الأولى ولكن عدد الخواطر والصور مع هذا عظيم وفيها تنويع مذهل من حيث المكان والزمان معا • واذا قمنا بتلخيص بضع صفحات من هذه الافتتاحية ظهر لنا أثر الموتاج واضحا ، هذا الى جانب بعض الحيل السينمائية الأخرى التى توضح ما أطلق عليه « الموتاج الزمانى » :

نرى « كلاريسيا » تفكر فى الاستعدادات لحفلة ستقيمها فى القريب العاجل فى أول جملة فى القصة ، ثم فجأة تفكر فى اللحظة الحاضرة وتعلق على صفاء الجو فى هذا الصباح ثم تعود بذاكرتها الى الماضى ، منذ عشرين عاما ، وتفكر فى الأيام الجميلة التى قضتها فى « بورتون » وهنا تستعمل تكنيك تداعى المعانى لأن صفاء الجو « اليوم » يذكرها بالأيام الجميلة التى قضتها فى « بورتون » وفى الوقت نفسه يوحى إلينا هذا التكنيك بطريقة الارتداد Flash-back • وتستمر كلاريسيا فى العيش فى الماضى ولكنها تركز فكرها على يوم معين

بالذات وتذكر محادثتها مع « بيتر والش » بكل تفاصيلها الدقيقة ويوحى هذا بتكنيك السينما فى Close-up « اللقطة القريبة » أو الصورة المجهرية الدقيقة ، ويتبع هذا تخيلها لزيادة « بيتر والش » فى القريب العاجل لمدينة لندن وهنا نلجأ الى المنظر المزدوج Multiple-view وترك وعى كلاريسيا لبضعة أسطر لدخل وعى شخص آخر يراقبها وهى تعبر الطريق وهو « سكروب بيرفيس » ، جارها فى حى وستمنستر • ثم نعود الى تيار الوعى عند كلاريسيا بعد أن نعرف عن طريق جارها ان سنها يزيد على الخمسين عاما ، ونجدها تتأمل ، فى الوقت الحاضر ، حبها لوستمنستر ويتبع ذلك نوع من السرحان وتبدأ الأفكار فى الذبول، Fade-out وتختفى رويدا رويدا وتبدأ فكرة أخرى فى الظهور ، حوار حدث بالأمس وكان موضوعه انتهاء الحرب وهذه الفكرة بدورها تذوب من وعيها ونبدأ فى الاستمتاع معها بجو لندن الذى تتمتع به ( الآن ) • وهنا تلجأ فيرجينيا وولف الى طريقة القطع وترك المنظر القديم لتقدم لنا محادثة قصيرة بين كلاريسيا و « هيو ويتبريد » الذى تقابله فى الطريق • وعن طريق اللقطة القريبة نعرف جانبا من هذا الحوار ثم ينوب هذا الحوار ويبدأ وعى كلاريسيا فى السيولة مرة أخرى ويطفو على سطح تياره صور لعائلة « ويتبريد » ، ويأخذ الزمان فى التذبذب بين الماضى البعيد الى « الآنية » أو اللحظة الحاضرة الى المستقبل القريب ومنه الى الماضى البعيد • وتتحيل كلاريسيا وما زال وعيها فى الماضى البعيد هذا ، « بيتر والش » و « هيو ويتبريد » فى

« بورتون » ويتغير هذا المنظر بطريق القطع السريع ويتجه وعيها الى تأمل صفاء الجو في ذلك الصباح • ثم يذوب المنظر وتطفو خواطرها وأفكارها عن « بيتر » في الماضي وكيف انها وقعت في غرامه ولكنه تزوج واحدة أخرى • وتصل كلاريسا الى أبواب الحديقة وتدفق الأفكار غزيرة في وعيها •

وكل ما أشرنا اليه حتى الآن يقع في الصفحات العشر الأولى من القصة وأرجو أن تكون فكرة الموتاج الزماني قد اتضحت من هذا المثال • والنوع الثاني من الموتاج ، وهو الموتاج المكاني الذي يتوقف فيه عنصر المكان ، يظهر بوضوح في قصة « عوليس » لجيمس جويس في الفصل العاشر • ويتألف هذا الفصل من ١٩ منظرا في أنحاء متفرقة في مدينة دبلن • ويحرص جويس في طريقة عرضه لهذه المناظر على اعطاء القارئ « مفاتيح » واشارات معينة توحى له بأن بعض الحوادث والمناظر تحدث في وقت واحد • والوقت المحدد لهذا الفصل بأجزائه العديدة هو ساعة واحدة تبدأ في الساعة الثالثة بعد الظهر وتنتهى في الساعة الرابعة • (١)

ولكى يعطى جويس القارئ الاحساس بالزمان في فصل يصعب تتبع الزمان فيه ، يلجأ الى حيلة بارعة وهي استعمال اشارات لفظية تظهر وتختفي في بعض المناظر وتشير الى ارتباط المناظر المكانية العديدة بعضها ببعض ارتباطا عضويا - وان لم تتضح هذه الروابط

---

(١) نشر هذا الفصل من « عوليس » لجيمس جويس مترجما الى العربية في بحث نشرته في مجلة « المجله » في عدد نوفمبر سنة ١٩٦٥ : المؤلف •

من القراءة الأولى • ولولا هذه الاشارات العابرة لبدت هذه المناظر وكأن لا رابطة بينها وقد أطلق أحد النقاد على هذا الفصل « المتاهة » وهو أحسن نموذج لما يعرف بالموتاج المكاني وطريقة العرض الرئيسية فيه هي طريقة قطع المناظر والمواقف وتغيرها بسرعة من مكان لآخر مع بقاء الزمان ثابتا الى حد ما •

#### ١ - موسقة القصة : The Musicalization of Fiction

ولم تكف القصة بامتصاص نتائج علم النفس التحليلي والعلم الحديث والتكنيك السينمائي بل حاولت أن تقلد الموسيقى في سرعة تأثيرها وفي قدرتها على نقل احساسات مختلفة في وقت واحد الى السامع • فالموسيقى تفعل بسهولة وبسرعة فائقين مالا تستطيع الألفاظ أن تفعله الا بعناء ومشقة أو مالا يمكن فعله اطلاقا • وللموسيقى أيضا القدرة على تصوير الحياة بما فيها من متناقضات •

ويقول « والتر باتر » : « ان كل الفنون تحاول أن تسمو الى مرتبة الموسيقى » ولا يتم هذا « الا عن طريق الاخلاص الصادق للمزج بين الموضوع والشكل عن طريق العناية بشكل الجمل وصوتها حتى يمكن لهذا الايحاء والموسيقى السحرى من أن يلقي بضوئه ولو للحظات عابرة على سطح الكلمات ، تلك الكلمات البالية التي استهلكت وشوهت بمرور عصور من الاستعمال المهمل » • وقد اهتم الشعراء الرمزيون في فرنسا بالألفاظ لما لها من سحر موسيقى ولكنهم كما يقول هكسلي : أخضعوا المعنى للصوت وتبع عن هذا غموض وتعقيد •

ويقول و.ت.ستيس<sup>(١)</sup> في كتابه « الزمان والأزل » « يشعر الانسان أحيانا وهو يستمع الى قطعة موسيقية أنه على وشك الانطلاق من سجن الحياة والحواس ان لم يكن من العالم بأسره . فهناك شعور خفى بأن ما تريد تحقيقه والوصول اليه قد أصبح قريبا جدا وان الحائط أو الحاجز الذى يحد الكون على وشك الانهيار والتصدع من لحظة لأخرى ، وبهذا تصبح روح الانسان حرة فى الاندماج مع اللامنتهى . ولكن هذا لا يحدث لأنه من المحال تحقيقه أو التحدث عنه أو التفكير فيه . ولا يسع الانسان الا أن يرجع مرة أخرى الى تيار الزمان والمتغير ويصبح الهدف المراد الوصول اليه مجرد احساس غريب تشعر به لفترة قصيرة ثم تفقده . »

وهكذا نرى ان الموسيقى تساعد الانسان الاديب على التغلب على الزمان ولو لفترات قصيرة . واذا كان الموت شيئا لا يمكننا التغلب عليه أو نسيانه ، والعيش فى الزمان الذى لا يتوقف عن الحركة شيئا لا يمكننا الهرب منه ، واذا كان الاديب لا يجد المخرج من هذا المأزق كما بينا فى فصل سابق ، فى السفر أو الترحال ، فان الأديب يحاول أن يقهر الزمان الذى يشده الى الشيخوخة أو الموت بشتى الطرق . وفى الموسيقى ، كما فى التجربة الصوفية أو لحظات التجلى ، يستطيع الانسان أن يسيطر على الزمان ولو لفترات قصيرة ويعيش فى عالم شبه روحانى .

---

Stace, W. T.: *Time and Eternity*, London, 1952, p. 50.

(١)

ولكنه اذا حاول نقل هذا الاحساس الى آخرين عجز القلم  
عن وصفها • فالموسيقى تحدثنا عن العالم الذى نعيش فيه ولكن  
بطريقة موسيقية لا دخل للمفردات فيها واذا حاولنا نقل هذه  
الاحاسيس أو ترجمتها الى ألفاظ أصبح هذا ضربة من ضروب  
المحال • ولهذا يلجأ العريف أحيانا الى الصمت لأنه عندما يعجز  
اللسان عن التعبير يصبح الصمت الوسيلة الوحيدة ، وقد يحدث  
الاندماج • واذا أراد الأديب أن يهرب من المتغير ومن تيار الحياة  
الجارف المستمر لابد أن يكون لديه القدرة على أن يرفع رأسه فوق  
هذا النهر من التجارب • فالأحاسيس والمشاعر المختلفة يصعب  
توصيلها فى كلمات لانه من العسير على الأديب أن يعبر عن فكرتين  
أو أكثر فى وقت واحد كما فى الموسيقى • وهذا يرجع الى طبيعة  
اللغة التى نستعملها ونكتبها فى كلمات ، والكلمات فى أسطر الواحد  
تلو الآخر • أما فى الموسيقى فيمكن التعبير عن فكرتين أو أكثر فى  
وقت واحد بطريقة توافق الألحان أو تقابلها أو تتابعها ، وفى هذا  
الشأن يمكن القول بأن اللوحة الزيتية أو الصورة لها القدرة على  
نقل الاحساس بها دفعة واحدة بطريقة « الجستالت » ، ولهذا نجد  
بعض المناظر أو التجارب فى القصص توصف بطريقة الرسم  
والتصوير لفاعلية هذه الطريقة فى نقل وتوصيل الأحاسيس دفعة  
واحدة ويكفى أن نشير الى قصص د. هـ. لورنس وهكسلى وجويس  
وكونراد •

وقد أدرك القصاص الحديث أهمية الموسيقى فى التركيب

القصصى وأعطته الموسيقى القدرة على السيطرة على مادته التى قد تبدو لأول وهلة وكأنها كومة من الأخطاط العجيبة المتنافرة المتناقضة. ولكن ما أن تبسط القصة نفسها أمام القارىء حتى تتزاور المتناقضات وتتوافق الأفكار ، وبانتهايه من قراءة القصة سيخيل اليه أنه كان يستمتع بسيمفونية كاملة بحركاتها المختلفة ، وسيتبدو مواقف الاعجاب والسخرية ، والحياة والموت ، والمأسى والكوميديا وكأنها جميعا جزء لا يتجزأ من السيمفونية كوحدة متكاملة .

ومن الفن الموسيقى فى القصة نرى توارد الخواطر والأفكار وظهورها واختفائها ومن تتابع الألحان نرى التغير فى الأمزجة والشخص ووجهات النظر، ومن تقابل الألحان نرى الأديب يعرض لنا الشئ الواحد من وجهات نظر مختلفة ومن زوايا مختلفة .

وفى هذا يقول هكسلى فى قصته « تقابل الألحان »

Point Counter Point وعنوانها يوحى بتركيبها الموسيقى :

موسقة الشر القصصى • لا بطريقة الرمزيين باخضاع المعنى للصوت ... ولكن على نطاق أوسع ، فى تركيب القصة • تأمل موسيقى بتهوفن • التغيرات فى الأمزجة والانتقالات الفجائية ... وقار يتبعه مزاح ... وكوميديا تشير فجأة الى المأسى فى حركة « الاسكرزو » وأكثر ما يثير الاهتمام هو التغير فى اللحن ، وليس هذا من نغم الى نغم ، بل من مزاج الى مزاج • فتقدم الينا فكرة ، ثم تتطور وتغير شكلها وتشوه حتى تصبح مختلفة عن الفكرة الأولى

ولو أنها لا تزال كما هي الى حد ما... وضع هذا فى قصة • كيف ؟  
الانتقالات الفجائية سهلة للغاية • كل ما تتطلبه هو عدد كاف من  
الشخص وحبكات متوازية تقابل الواحدة الأخرى • فينما يقتل  
« جونز » زوجته نرى « سميث » يدفع بعربة الأطفال فى الحديقة •  
حاول أن تتعاقب الأفكار • هذا يثير الاهتمام ، ولكن الألحان  
والتغيرات أصعب • فالقصص يلحن عن طريق ازدواج المواقف  
والشخص وخلقها • فهو يعطينا صور شخص عديدة تقع فى  
الغرام • أو تموت ، أو تصلى ، بطرق مختلفة - شخص متشابهة  
تحل نفس المشكلة • أو بالعكس ، شخص متشابهة تجابه مواقف  
مختلفة • وبهذه الطريقة يمكنك أن تلحن عن طريق الأوجه المختلفة  
لفكرتك ، وتكتب عن التغيرات لأى عدد من الأمزجة • وطريقة  
أخرى : يستطيع القصص أن ينظر الى الأشياء بعين الأزل ويتقن  
بساطة حوادث قصته فى أطوارها المختلفة - العاطفية ، العلمية ،  
الاقتصادية الدينية ، الميتافيزيقية... الخ • وينتقل من واحدة لأخرى  
- من الناحية الجمالية للأشياء مثلا الى الناحية الفيزيوكيميائية ، من  
الناحية الدينية الى الناحية الفسيولوجية أو المالية • ولكن ربما كان  
فى هذا نوع من السيطرة الاستبدادية لقدرة الكاتب • ،

وبالإضافة الى فائدة الموسيقى فى التركيب القصصى فأننا نجد  
لها فائدة أخرى من ناحية الموضوع • فالموسيقى تغلب على الزمان  
وسيولته بطريقتها الخاصة وتحاول أن تصل الى وحدة الكون • ففى

الموسيقى تحول الزمان الى مكان ثم نقضى عليه ولو للحظات عابرة .  
فالموسيقى يفرض على النغمات المختلفة نظاما ويضفى على الأفكار  
المتناقضة معنى ويجعل من الأصوات المختلفة وحدة . فالقطعة  
الموسيقية أو السيمفونية تمثل الفوضى والتناقض والسيولة والتغير  
الى جانب النظام والتوافق والتكامل . فالسيمفونية عالم صغير يرمز  
الى الكون العظيم . فما نراه فى العالم من خير وشر ومتناقضات  
يشبه الى حد كبير النغمات المختلفة فى قطعة موسيقية . ولا يجب  
علينا أن نقول ان لهذه النغمة أهميتها ونقلل من أهمية نغمات أخرى ،  
فالسيمفونية هى مجموعة النغمات ، والنغمات كلها هى السيمفونية .  
ولكل نغمة أهميتها طالما هى جزء لا يتجزأ من السيمفونية كوحدة  
متكاملة . وليست السيمفونية مجموعة من النغمات فحسب بل هى  
مجموعة من النغمات فى نظام معين وكل نغمة لها مغزاها فى اطار  
السيمفونية ، وبدون السيمفونية تفقد حياتها ووجودها ومعناها .  
وهكذا الحياة ليس فيها شيء حلو أو مر ، شيء قبيح أو مليح ،  
ولكنها الحياة . والانسان الذى يستطيع أن يتذوق الموسيقى فى  
استطاعته أن يتغلب على المتغير ، وعندئذ يرى العالم ، لا ككومة من  
الاخلاط العجيبة ، بل كوحدة لكل جزء فيها أهميته . فأى نغمة فى  
لحن سيمفونى لا معنى لها بمفردها . والنغمة جزء من الميلودى  
ولا بد أن نسمعها لوقت كاف حتى نستطيع أن ندرك أهميتها . وربما  
تكون الحال فى الحياة هكذا ؛ فأى تجربة ربما لا تعنى شيئا اذا نظرنا  
اليها فى معزل عما يدور حولها ، ولكن اذا نظرنا اليها بعد وقت

طويل ولمدة طويلة سيظهر لنا اتجاهها ومغزاها • ونجد هنا رابطة قوية بين أثر العلم الحديث والموسيقى فى القصة • فقد قلنا فى فصل سابق انه من المستحيل أن نعرف شيئاً عن تصرف ذرة بمفردها ولا بد لنا من ملاحظة عدد كبير منها لمعرفة اتجاهها وهدفها • ولهذا فأى تجربة فردية فى الحياة ما هى الا نعمة واحدة فى سيمفونية كونية عظيمة لاتزال تبسط نفسها •

وفى قراءتنا للقصة الحديثة لا بد لنا من اعتبارها كعمل فنى متكامل حتى ولو كانت تزخر بما يطلق عليه « اللامعقول » ولا بد أن يكون لدينا القدرة على استيعاب أشياء كثيرة على مستويات مختلفة وفى وقت واحد •



## كلمة ختامية :

وفي ختام هذه السلسلة من الأبحاث عن القصة في الأدب الانجليزي يجب أن نقول ان من أهم أسباب الغموض في القصة الحديثة هو موقف الكاتب من القارئ . فالغموض في القصة الحديثة ليس مقصودا لذات الغموض وانما جاء ، كما حاولنا أن نبين ، نتيجة لعوامل عدة أهمها ان الكاتب ينشد القارئ الذي يبذل في فهمه بعض ما بذله هو في الخلق والابداع ، يريد القارئ الذي يتفرغ له ويتعمق مراميه كما صبر هو في تأمل تجاربه واقتناص معانيه ، وهذا الغموض الذي يصطنعه أو التفسير - ان صح هذا التعبير - انما هو بمثابة سياج يحمي به الكاتب نفسه من القارئ العادي ، من القارئ الذي يتصفح أو يفتح الراديو والكتاب معا . فالكاتب يعتمد الى أن ينفر مثل هذا القارئ تنفيرا والى ابعاده عنه ابعادا اذ أنه يرى في مثل هذا القارئ خطرا كبيرا على الأدب . والكاتب الجاد الذي يأمن بأن له رسالة يسعى لابلاغها يصون نفسه من العابثين ويحرص على ألا يقربه سوى الجادين مثله .

ولا نبالغ اذا قلنا ان كثيرا من هؤلاء الكتاب ، في مقاييسهم للنجاح ، لا يعتدون بالكثرة العددية مثل ما يحرصون على القلة التي

تفهم رسالتهم على الوجه الصحيح ويكفى أن تقول ان كاتباً مثل  
جيمس جويس ينفق سبعة أعوام متصلة في كتابه «عوليس» «وسبعة  
عشر أخرى في قصته الأخيرة «فينيجانزويك» ويعيش طيلة حياته على  
الكفاف كاتب لم تستهوه الشهرة ولم تجتذبه الأعداد •

ومن أهم أسباب الغموض في القصة هو موقف الكاتب من  
اللغة نفسها وهو يشبه الى حد كبير موقفهم من القارئ العادي •  
بمعنى أنهم أصبحوا لا يطمثون الى اللغة العادية مثلما فقدوا الثقة  
في القارئ العادي • فاللغة العادية في نظرهم تعاني من الفضيضة  
أحيانا والكلل أحيانا أخرى والابتذال دائما فأصبحت بذلك غير قادرة  
على الوفاء بمعانيهم وعلى نقل الجودة والطرافة التي تتصف بهما نظرتهم  
للحياة •

ولذلك كثيرا ما نجد الكاتب من هؤلاء يجنح نحو تحميل  
الألفاظ واللغة فوق ما يعرف القارئ العادي من مدلولاتها • وكثيرا  
ما تنوء الألفاظ بحملها هذا الجديد فتفجر وتتفتت الى كائنات  
جديدة أو تلتصم بأشتات من ألفاظ أخرى وتكون معها ألفاظا جديدة  
لها مدلولات جديدة ويصادفنا هذا بشكل ملحوظ في قصص جيمس  
جويس •

وقد بالغ بعضهم في التعمية وأغرقوا في الغموض الى حد

جعل أكثر القراء عالة على تفسيرات النقاد وتخريجاتهم • ونحن  
بهذه الأبحاث لا ندافع عن هذا الأسلوب في التفكير أو التعبير وإنما  
هي ظاهرة أدبية من ظواهر القرن العشرين تستحق الدراسة  
والسجّل شأنها في ذلك شأن الظواهر العلمية والحضارية التي  
تجد في حياة الغرب ونحرص على تتبعها وتفهمها •

**طه محمود طه**

**كلية الآداب - جامعة عين شمس**

**١٩٦٢ - ١٩٦٤**

30. Shepperson, A.B. : *The Novel in Motley*. A history of the burlesque in English (1936).
31. Summers, A.M. : *The Gothic Quest*. A history of the Gothic Novel (1938).
32. Thomson, H.D. : *Master of Mystery*. A study of the detective story (1931).
33. Uzzell, T. : *The Technique of the Novel* (1947).
34. Watt, I. : *The Rise of the Novel* (1960).
35. Woolf, V. : *The Common Reader* (1931).

12. Frierson, W. : *The English Novel in Transition* (1942).
13. Gasset, Ortega Y. : *Notes on the Novel* (1948).
14. Gasset, Ortega Y. : *The Dehumanization of Art* (1952).
15. Grabo, C. : *The Technique of the Novel* (1928).
16. Henderson, P. : *The Novel Today. Studies in contemporary attitudes* (1936).
17. James, H. : *The Art of the Novel* (1935).
18. Lathrop, H.B. : *The Art of the Novelist* (1921).
19. Leavis, Q.D. : *Fiction and the Reading Public* (1932).
20. Liddell, R. : *A Treatise on the Novel* (1958).
21. Liddell, R. : *Some Principles of Fiction* (1956).
22. Lubbock, P. : *The Craft of Fiction* (1921).
23. MacCarthy, B. : *Women Writers. Their contribution to the English Novel* (1944).
24. Monroe, N.E. : *The Novel and Society* (1941).
25. Muir, E. : *The Structure of the Novel* (1928).
26. Muller, H.J. : *Modern Fiction. A study of Values* (1937).
28. Overton, G. : *The Philosophy of Fiction* (1928).
29. Pritchett, V.S. : *The Living Novel* (1947).

## المراجع

1. Baker, E. : *The History of the English Novel*.
2. Beach, J. W. : *The Twentieth Century Novel, Studies in Technique* (1932).
3. Boyce, J. : *The Theophrastan Character in England to 1642* (1947).
4. Burgum, E.B. : *The Novel and the World's Dilemma* (1947).
5. Coates, J.B. : *The Modern Prophets* (1944).
6. Daiches, D. : *The Novel and the Modern World* (1939) & New Edition, The University of Chicago Press, Third Imjression, 1946.
7. Drew, E.A. : *The Modern Novel, Some aspects of contemporary fiction* (1926).
8. Edgar, P. : *The Art of the Novel from 1700 to the present time* (1933).
9. Ellis, G.U. : *Twilight on Parnassus. A Survey of post-war fiction and pre-war criticism* (1930).
10. Forster, E.M. : *Aspects of the Novel* (1962).
11. Fox, R. : *The Novel and the People* (1944).







9  
Bibliotheca Alexandrina



0389809

الشمس ♦ ع